

SOPHOKLES UND ATHEN

I.

Von dem Dichter Sophokles ist, wie von so manchem Großen des Altertums, eine antike Lebensbeschreibung auf uns gekommen, die vor anderen Machwerken ihres Schlages durch die Fülle der Urteile und Zeugnisse ausgezeichnet ist, welche den Stempel der Echtheit an der Stirne tragen. Hier steht das Wort zu lesen, von dem unsere Betrachtung ihren Ausgang nimmt. Sophokles, so versichert der Biograph, habe sein Athen über die Maßen geliebt und, so viele Fürsten und Herren ihn an ihren Hof beriefen, die Vaterstadt nie verlassen. Dem scheint eine andere Angabe der Schrift entgegenzukommen. Vom Zauber seines Wesens ist die Rede: der sei so groß gewesen, daß allenthalben alle Welt ihn liebte¹.

Ich weiß nicht, ob man sich genug des menschlichen Wunders bewußt ist, das hinter diesen beiden Worten über den Dichter steht. Es ist selten in der Welt, daß Geistesgröße mit Liebe gepaart ist, seltener noch, daß man ihr im Leben Liebe zollt. Und Athen, diese wunderbare Sphinx unter den griechischen Städten, war so gar nicht bereit zu starker und beständiger Liebe.

Sophokles ist der Liebling Athens gewesen. Er ist es geblieben, als er über die Achtzig hinaus alterte, als neue Geschlechter nachwuchsen, als seit dem Tode des Perikles die Zeit jene unheilvolle Wendung nahm, die der Geschichtsschreiber wie der Komödiendichter als Abfall von Athens alter Art gedeutet haben. Das Volk wählte ihn in die höchsten Staatsämter. Er war Schatzmeister des Reichs, war zweimal Stratege, und saß noch in dem Notjahr nach dem Zusammenbruch der Sizilischen Heerfahrt im obersten Rat der Probulen. Und all dies, wiewohl er nicht als praktischer Politiker hervorrage. Man kannte ihn als «Athener vom rechten Schlag»², und man vertraute ihm.

Als Dichter wurde er gefeiert wie keiner seiner Mitbewerber. Er erhielt eine Unzahl von ersten Preisen, viele zweite, niemals den dritten. Und die Komödie, die den Euripides bis aufs Blut verfolgte, die einen Perikles nicht schonte, findet für Sophokles kaum einmal ein Wort gutmütigen Spotts.

Wissenschaft und Gegenwart 7, Frankfurt a. M. 1935. – Antrittsrede, gehalten an der Universität Leipzig im Januar 1935. – HuH¹, 215–230.

¹ Vita 10 (Jahn-Michaelis, Sophoclis Electra, Bonn 1882): Οὕτω δὲ φιλαθηναϊότατος ἦν ὥστε πολλῶν βασιλέων μεταπεμπομένων αὐτὸν οὐκ ᾔθέλησε τὴν πατρίδα καταλιπεῖν. – Vita 7: Καὶ ἀπλῶς, ὡς ἔστιν εἰπεῖν, τοῦ ἡθους τοσαύτη γέγονε χάρις ὥστε πάντα καὶ πρὸς ἀπάντων αὐτὸν στέργεσθαι.

² Ion von Chios bei Athenaios 13. 81, 604d: τὰ μέντοι πολιτικά οὔτε σοφὸς οὔτε δεικνύμενος, ἦν, ἀλλ' ὡς ἂν τις εἰς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων.

Sie rühmt seine «glückliche Hand» im Umgang mit Menschen und Dingen, schildert das «Arglose», «Gutartige» seines Wesens³. Sophokles besaß im Leben das Geheimnis, angenehm zu sein, das das Geheimnis des Kindes und des Genies ist. Und der Dichter Ion von Chios, der während des Samischen Feldzugs mit ihm zusammengetroffen war, hat uns ein wunderbar sprechendes Bild von der Anmut seines Umgangs gezeichnet: wie er beim Wein einen kritteligen Literaten und Besserwisser, der mit den neumodischen Haarspaltereien einem alten guten Dichterwort zu nahe tritt, mit liebenswürdigem Behagen abfahren läßt, und dann, «wo Perikles ihm immer vorhalte, es sei nicht weit her mit seinen Feldherrnkünsten», an Ort und Stelle eine Probe seiner Strategie gibt, indem er durch ein listiges Manöver dem schönen Schenken einen Kuß raubt⁴.

Und doch hätte dieser persönliche Zauber für sich nicht die Kraft gehabt, den Bannkreis der Liebe um den Dichter zu schließen, der im Leben und im Tode nicht zerbrochen ist. Als Sophokles hochbetagt gestorben war, geschah das Unerhörte. Man erhob ihn zum Heros, und das Volk begabte ihn mit festen Jahresopfern. Einem Bürger, der zu allererst ein Dichter war, wurde zuteil, was sonst Städtegründern und Feldherrn, einem Hieron in Syrakus, einem Brasidas in Sparta geschehen ist. Zwar hatte auch Sophokles eine Gründertat vollbracht. Er hatte als Priester des Heil-Heros Amynos den Gott Asklepios von Epidauros in Athen aufgenommen, hatte ihm Altar und Kultlied geschaffen. Doch bleibt die Erhebung des Dichters unter die Landes-Heroen das stärkste Symbol, daß nicht irgendeine Tagesbeliebtheit, daß eine tiefere Zugehörigkeit ihn mit Athen verbunden hat. Diese Zugehörigkeit meint das Wort von der über die Maßen großen Liebe des Dichters zur Vaterstadt, die er nicht, wie Aischylos und Euripides, als Greis verließ, um in der Fremde zu sterben. Sie ist aber einerlei mit seiner sprichwörtlichen Frömmigkeit.

Die Götter leben für den Griechen der guten Zeit in den Kräften der heimischen Natur. Sie haben unter den Häusern der Menschen ihre Wohnungen. Sie bilden gemeinsam mit den Bürgern die Ordnung der Stadt. Zu ihnen erhebt sich, in ihnen erkennt sich die Seele des Volks. Darum hat die hellenische Vaterlandsliebe einen religiösen Grundton. Sie ist ein natürliches Verwachsensein, wie auch die reinste hellenische Frömmigkeit nur ein Wurzeln und Haften in Kult und Bräuchen ist, das von sich selbst nichts weiß.

³ Sophokles als *δεξιός* Ion von Chios a. O., als *εὐκολος* Aristophanes, Frösche 82 und sonst.

⁴ Ion von Chios bei Athenaios a. O. Die Art, wie der *γραμματῶν διδάσκαλος* mit einer Analogie aus der Malerei die Poesie zu maßregeln sucht, gehört in den Kreis der Analogien, deren sich die ionische Naturwissenschaft bedient: Otto Regenbogen, Eine Forschungsmethode antiker Naturwissenschaft, Studien zur Geschichte der Mathematik 1.2, 1930, 131–182 [Kleine Schriften, München 1961, 141–194]; Hans Diller, **Ὅπως ἀδήλων τὰ φαινόμενα*, Hermes 67, 1932, 14–42. Unsachgemäße Übertragung auf wesensfremden Bereich.

Dem Sophokles schien in seinem Leben und in seiner Erscheinung sich die Liebe der Götter sichtbar zuzuneigen. Er galt als «Götterliebbling» – was nicht dadurch angefochten wird, daß dem Dichter des «Ödipus» das Leid so wenig fremd war wie nur einem Menschen. Man sprach in Athen auf Plätzen und Gassen von des «Sophokles Glück»⁵, und meinte damit nicht nur das äußere Wohlergehen und das innere Wohlbefinden einer «harmonisch» abgeklärten Seele. Man meinte, fern von solcher Verflachung, das Wunder eines Menschen, der sichtlich «vom guten Geist geführt» (*εὐδαίμων*) unter den andern wandelt.

Diese Art Glück ist eine Gabe, eine Begnadung. Aber sie ist zugleich, da man damals noch nicht die Einheit von Wesen und Schicksal im Menschen zerspalten hatte, ein Adel und eine Tugend. Daß die heilige Kraft solches Glückes von dem Träger ausstrahle und fortwirke auf seine Umgebung, war fester Glaube. Wer sie im Leben an sich trug wie Sophokles, dem mußte die gute Kraft verbleiben, wenn er nach dem Tode einging in die Schar der Heroen, die aus der Tiefe dem Lande den Segen erhalten und nach alter Kunde schon einmal, bei Marathon, ihren Gräften entstiegen sind, um leibhaftig ihrem Volke zu helfen.

2.

Die Lebensdaten des Dichters weisen auf ein Wechselverhältnis tiefer Verbundenheit, in dem der Dichter seinem Volke, das Volk dem Dichter gehörte. Wie weit aber hat die *Kunst* des Sophokles, die sieben auf uns gekommenen Tragödien, teil an dieser Wechselwirkung?

Daß das tiefste Anliegen des Dichters davon ausgeschlossen bliebe: wie wäre das denkbar? Und doch. Ist die Tragödie des Sophokles, diese Schwester der Plastik des Parthenon, nicht das Urbild «klassischer» Dichtung? Ganz im eigenen Raume stehend? so zeitenthoben, abgeklärt, wie man es zu Zeiten wohl von «klassischer» Kunst gefordert hat? Zwar, die Forschung vergangener Jahrzehnte hat sich viel damit geplagt, auch bei Sophokles Zeit-Spiegelungen, Stellungnahmen, Zeitgemäßes in allen Spielarten herauszufinden. Doch der klägliche Erfolg dieser Bemühungen schien nur denen recht zu geben, die den «Klassiker» Sophokles geradeswegs für die Ewigkeit schaffen ließen. Sollten die Athener, die ihn achtzehnmal mit dem ersten Preis gekrönt haben, eben dieser Meinung gewesen sein? Und wenn nicht: was war es dann, das in der Kunst des Sophokles so seelerregend, seelbezwingend zu ihnen sprach? Was war das im Innersten Attische an der Tragödie des Sophokles?

⁵ Die *εὐδαίμονια* des Sophokles in Athen sprichwörtlich: denn Aristophanes redet davon im Jahre 421 (Frieden 695 f.), Phrynichos im Jahre 405 (Musen, Fr. 1 M.).

Das sind die Fragen, geschichtliche Fragen, die wir an die sophokleische Tragödie richten – geschichtlich im besseren Wortverstande. Denn es geht uns nicht um alltägliche Bezugnahmen, Rückstrahlungen, die allzu zufällig und allzu selbstverständlich sind. Es geht um die den Menschen und sein Werk umgreifenden zwingenden Notwendigkeiten des inneren Daseins, in denen der Dichter echtbürtiger Sohn seines Volks, seines Zeitalters ist.

In dreifacher Hinsicht auf das Ganze der sophokleischen Tragödie suchen wir diese Fragen zu umreißen.

3.

Wer aus genügendem Abstand auf die Tragödie des Sophokles blickt – ohne schon dem Helden ins Antlitz zu schauen und seinem Schicksalsweg zu folgen, das Auge auf das Grundgetriebe des allgemeinen Geschehens gerichtet – der beobachtet im Verkehr dieser Menschen ein hundertfältiges Widerspiel von Nähe und Ferne, Zusammenstehn und Trennung, Vertrautsein und Fremdheit, von Hindrängen und Abkehr, Anziehen und Verwerfen, Zugehörigkeit und Absonderung. Es beherrscht den Stand der Menschen zueinander wie ihre gegenseitige Bewegung. Es umgreift Szenen, Akte, ganze Handlungen. Es wird mächtig im tragischen Wort. Und dies wird nun erst zu einer Sprache der Herzen, zum Mittler im inneren Seelen-Austausch, unsagbar innig und unsagbar kalt, beschwingt mit der Schnellekraft des zugespielten Balls oder des Pfeils der trifft.

Ein Weib sucht zum Herzen des Mannes zu dringen, flehend daß er sich für sie, für seinen Knaben erhalte: er hört sie kaum (Tekmessa–Aias). Ein Sohn naht hilfesuchend dem Vater, und stößt auf ein Schweigen, das nur gebrochen wird zu zorniger Verfluchung (Polyneikes–Ödipus auf Kolonos). Zweimal ist eine Frau in die Trennung vom Mann, vom Bruder gestellt. Ein wieder und wieder aufgehaltenes Nahen des Geliebten lenkt ihre Hoffnungen, ihre Ängste. Und Deianeira sendet ahnungslos dem Gatten die Vernichtung entgegen. Und für Elektra muß ein Trug den Bruder in die letzte Todesferne reißen, dann erst schwingt die Bewegung zurück und wie wieder auferstanden schließt sie ihn in die Arme.

Ob Haimon mit seinem Vater Kreon, Kreon mit Teiresias, Teiresias, ein andermal, mit König Ödipus zusammentrifft: es ist der gleiche Wandel, wo die Menschen selbst wie verwandelt sind, wo Ergebenheit, Vertrauen, Ehrfurcht, Hingabe ohne eine Spur von bösem Willen sich doch grausam verkehren in Argwohn, Abscheu, in den tödlichen Eifer, den andern da zu verwunden wo es am tiefsten schmerzt. – Welch Einklang am Antigone-Beginn zwischen dem Schwesternpaar: «Gemeinsamschwesterliches o Ismenes Haupt!» Und nach raschem Spiel zwischen ihnen welch Abgrund

feindseliger Bitterkeit! – Wie trägt, erhebt den König Ödipus zu Anfang die Bewunderung des Volks, das sich um ihn, den Retter schart! Wie krankt er mit an ihrer Not in Sorge, grenzenloser Bereitschaft! Und diese Leere um ihn her, als das Spiel zu Ende ist, als die «unsägliche undurchdringliche Nachtwolke» der Blindheit ihn abscheidet von der Sicht auf Kinder und Anverwandte, auf seine Stadt mit Türmen, heiligen Altären!

Das Widerspiel mag sich mit späteren Jahren des Dichters wechsellvoller in Bewegung und Gegenbewegung verschlingen⁶. Es ist dem Dichter nicht erst mit der Zeit zugewachsen. Die Grundform ist seit seinen Anfängen geprägt, und sie beharrt. Und sie ist sein Eigen, in das er sich mit keinem der anderen Tragiker teilt.

In seinem «Aias» und noch einmal, fast ein halb Jahrhundert später im zweiten «Ödipus» sagt Sophokles fast im gleichen Wortlaut und kaum verändertem Grundton: «Allein den Göttern naht nicht Alter, naht niemals der Tod. Alles was sonst ist, zermürbt die allgewaltige Zeit, die unzählbar lange, die alles aus dem Reich des Unbestimmten heraufwachsen, alles was im Licht ist, versinken läßt. Die Kraft des Bodens versiegt, es versiegt die Leibeskraft. Die Treue stirbt und Untreue schießt ins Kraut. Nie atmet unwandelbar in Liebe die Brust des Freundes ... Aus Feind wird wieder Freund, und Freundschaft dauert nicht ... Heut hier, dort morgen wird das Holde bitter, dann, kommt die Zeit, auch wieder hold ...»⁷

So sah der Dichter, hart nüchtern hoffnungslos, das Treiben der zeitlichen Alltagswelt – ein Gegenbild seines Glaubens an ein unwandelbar bestehendes Götter-Sein. Und dieser Lauf der Welt bildete sich ihm in jenem unaufhörlichen Widerspiel zwischen den Menschen auf dem Untergrunde seines Dramas ab.

Wer aber ist dieser tragische Mensch des Sophokles, der so dem Unbestand all dessen ausgesetzt ist was Menschen aneinander bindet, Menschen voneinander hält?

Nicht der im Bann der Gottheit Stehende des Aischylos. Dieser handelt, wiewohl aus eigenem Wollen, doch stets im ungewußten Bunde mit den höheren Gewalten. Und in allem was er *in* dem andern, *durch* den andern leidet, spürt er die Gottheit.

Auch nicht jener im Gewirr zahlloser äußerer Bindungen trostlos Vereinzelte des Euripides: mag er, mit dem Lauf der Welt zerfallen, zur allzu allgemeinen Satzung der «Natur» oder der «Vernunft» seine Zuflucht nehmen, oder im großen Spiel des «Zufalls» seinen Vorteil erspähen, mag er

⁶ Karl Reinhardt, Sophokles, Frankfurt am Main 1933, 147ff.

⁷ Aias 646f., 679–683, Ödipus auf Kolonos 607–615 zusammengekommen.

entsagend sich mit dem Wort getrösten: «Die ganze Himmelsweite ist des Adlers Raum, das ganze Erdenrund des Edlen Vaterland⁸»

Hören wir doch die Stimmen derer, die bei Sophokles die Bewegung jenes Widerspiels auf die andere Seite, in die Entfremdung riß. Ein Suchen, Rufen erhebt sich nach dem Andern, dem Freund, dem Bruder, in dem man lebte, der Stadt, der Heimat die man verlor⁹.

Die aischyleische Klytaimestra wie die Elektra des Sophokles trifft die Kunde vom Tod des Sohns, des Bruders¹⁰. Und Klytaimestra weiß es: der Fluchgeist des Hauses hat ein neues Opfer eingefordert. Sophokles' Elektra aber weiß in diesem Augenblick nur von dem Einen: daß ihr der Bruder entrissen ist: «Orestes! Liebster! Wie im Tod du mich vernichtet!» Was peinigt Antigones Seele auf ihrem Gang zum unterirdischen Felsgelaß, in das man sie lebendig schließt? Nicht das Sterbenmüssen. Ihr schauert vor dem wesenlosen Zwischendasein: «Nicht unter Sterblichen, nicht unter Toten, bei Lebenden nicht heimisch noch Gestorbenen!¹¹» Als der jahrelang einsame Bewohner des verlassenen Lemnos, Philoktet, sich von den Menschen, den Rettern, die endlich kamen, verraten sieht, da umfängt er wildes Getier, Felsen, Meerestosen, diese seelenlose Umwelt: *seine* Welt, mit seinen Rufen¹². Und Aias, «den Menschen ein Greuel, den Göttern ein Abscheu», verläßt die Welt, in die er sich nicht fügte, mit den Worten¹³:

«O Licht! O meiner Heimaterde heiliger Grund!
O Salamis! Geviert des väterlichen Herds!
Gepriesenes Athen! Und du, verschwistert Volk!
Ihr Quellen hier, ihr Ströme, euch auch, Trojas Fluren
Ruf ich: begrüßt seid, die ihr mich genährt!»

Dieser Abschied – es gibt ihrer mehrere bei Sophokles – ist kein bloßes Lassenmüssen. Er ist ein schmerzliches letztes Umfassen dessen was man so tief besaß, daß man nicht wußte wie sehr man es besaß. Er ist ein schweres Sich-Losreißen von allem womit man verwachsen war.

Der Mensch des Sophokles ist der welcher wurzelt, haftet: hineingebannt in die natürlichen zugehörigen tragenden und umgreifenden Lebenskreise von Sippe Haus Stadt Volk mit allen überkommenen Bräuchen, allen Bindungen und Gemeinsamkeiten, die der Grieche als große natür-

⁸ Euripides, Fr. incert. 1047 Nauck.

⁹ Vgl. Monolog und Selbstgespräch, Neue Philologische Untersuchungen 2, 1926, 55 ff., 63 f.

¹⁰ Aischylos, Choephoron 691 ff., Sophokles, Elektra 808 ff.

¹¹ Antigone 841–852.

¹² Philoktet 936–939, 1081 f.

¹³ Aias 859–863.

lich-geistige Einheit lebt und mit Einem Namen «Freundschaft», *philia*, nennt. Diese «Freundschaft» will Platon zwischen den Bürgern seines Staates pflanzen, damit das Volk der Stadt ein möglichst «Eines», «Einiges» sei. Und gewiß hat bei Sophokles das Antigone-Wort: «Nicht von gleichem Haß, von gleicher Liebe nur wisse ihr Blut¹⁴» eine weit über die Gelegenheit, wo es gesagt ist, ausgreifende Kraft.

Der Mensch des Sophokles ist das seltsame Zwischenwesen zwischen Tier und Gott¹⁵: enthoben der traurigen Vereinzelung des satten Einzelgängers, die ein Homer, ein Pindar nur mit dem ungeschlachten friedlosen Unhold, Sproß des Frevels, dem Kyklopen, Kentauren verbinden kann¹⁶, doch unfähig zu der erhabenen Eigenständigkeit des Titanen, der aus seiner Entfremdung die volle Kraft des Trotzes zieht.

Zwar, der sophokleische Held mag übersehen, wie mit allen Herzensfasern auch er in den gewachsenen Bund jener *Philia* verwoben ist, wenn er in edler Selbstvergessenheit den Weg der Größe, der Entfremdung geht. Aber er wird an dieser Entfremdung zerbrechen, wenn er erwachend spürt, in welche Leere er geraten ist.

Dieses aber, wir sahen es, ist Sophokles. Das Widerspiel zwischen Bindung und Bruch weist seinen Menschen aus als das Wesen, das zum Leben den Zusammenhalt im Dasein miteinander braucht. Nicht den noch traumhaft benommenen Mitläufer. Dieser würde, von seiner Herde weggerissen, in der Vereinzelung verkommen, aber er würde nicht an der Entfremdung kränken. Alle Menschen des Sophokles hält der lebendige Bund, den die Gemeinschaft um sie schließt. Aber im Helden keimt und regt sich etwas, das diesen Bund zu sprengen droht: Größe des Herzens, edler Wahn, unmäßiger Anspruch, Wille, Geisteskraft. Schon im Handeln sondert er sich aus und wächst so der Entfremdung, an der er als Mensch zerbrechen wird, entgegen. Ein gefährlicher innerer Schwebezustand zwischen Gebundensein und Eigenwillen beherrscht des Helden Seele – der gleiche Schwebezustand, den Thukydides uns als Seelenlage des Perikleischen Athen schildert: ein erhebendes und erregendes Dasein der inneren Größe und der inneren Gefahr.

4.

Auf die Größe des sophokleischen Helden, jene Größe, die als tragische ihrem Sturz und ihrem Leiden entgegensteuert, blicken wir an zweiter Stelle.

¹⁴ Antigone 523.

¹⁵ Vgl. Aristoteles, Politik I. 2, 1253 a 27–29.

¹⁶ Odyssee, 106–115, 175f., 188f. – Pindar, Pythien 2, 42–44.

Thukydides, der Geschichtsschreiber des Perikleischen Athen, läßt in seiner Vorgeschichte des großen Krieges einen korinthischen Gesandten in Sparta die Grundzüge spartanischen und athenischen Wesens gegeneinander setzen, einseitig zugespitzt, aber klar¹⁷.

Die Spartaner sind das Urbild der Stete, der Besonnenheit. Am Alten haftend, beharrlich um die Wahrung des Bestandes besorgt, stets auf größte Sicherung aus, langsam von Entschlüssen, bedächtig in der Durchführung.

Die Athener ein gefährlicher Menschenschlag. Männer von verwegendem Fortschrittsdrang. Scharf und rasch im Planen und Durchführen. Ihr Wagemut macht das Unmögliche möglich. Ihr Draufgehen kehrt sich an kein Gebot der Vernunft. In Kampf und Gefahr vergeht ihnen das Leben. Raffen und Mehren ist ihre Lust. Dem Ruf des Augenblicks dienen, gilt ihnen als Fest. Behagen finden sie nicht in untätiger Muße, sondern in angestrengter Unrast.

Beharrliche Umsicht und verwegener Tatendrang. Es sind die zwei Seelen in der Brust des Hellenen, aus deren Widerspiel diesem Volk so Herrliches gelungen ist und deren Hader ihm doch das sichere Wachsen und Bauen in der Welt versagt hat.

Thukydides läßt ein andermal, da wo er dem athenischen Volk das Zielbild seines eigenen Wesens zeichnet, beide Mächte, umfassender, in rechter Mischung in ihrer Seele vereinigt sein. «In unvergleichlicher Weise sei ihnen auch dieses eigen: Wagemut in Gemeinschaft mit nüchternem Rechnergeist, während sonst in der Welt das Draufgehen mit Blindheit gepaart ist und Überlegen Hemmungen schafft¹⁸.

Das Hellenentum erscheint hier im Athenertum verdichtet. Der Griechenstamm, der zwischen Nord und Süd, Mutterland und Inseln die Mitte hält, umspannt in der Fülle seines reichen Wesens die widerstrebenden gemeinhellenischen Eigenschaften, die den übrigen Stämmen nur einzeln gegeben sind. Er steigert sie, indem er ihren Widerspruch zur Einheit zwingt.

Was der Geschichtsschreiber mit dem durch schwere Erfahrung geschärften Blick dem Wirken und Leiden seines Volkes im Untergange abgelesen hat, das hat der Dichter im Innern gespürt. Und er hat aus diesem Innesein die Grundformen seiner tragischen Menschendarstellung geprägt. Nicht in säuberlicher Trennung der gegensätzlichen Kräfte. Nicht in der rechten Mischung des Idealbilds. Der Handelnde – und das ist ja der Mensch des Dramas – ist in die Entzweiung des Daseins gestellt. Für ihn gibt es keinen Ausgleich, keine Versöhnung, die in der Schau des Geistes bestehen mag.

¹⁷ Thukydides 1, 70.

¹⁸ Thukydides 2, 40.3.

Für ihn gibt es nur die Entscheidung, die Sturz und Leiden in Kauf nimmt, wo es Größe gilt. Er ist das zwei Welten angehörige Doppelwesen, das an seiner Zwienatur zerbrechen muß.

Du willst bestehen, willst, daß das Leben gesichert sei und gedeihe? sagt die eine Stimme. So sei bedacht, sei sehend, halte dich ans Nahe, Helle. Blicke auf den Weg vor deine Füße, und nimm die Dinge wie sie sind. Schränke dein Wollen ein, füge, bescheide dich. So entgehst du dem Schaden. Wolle nicht ganz sein, denn ganz ist nur Gott. Wolle nicht endgültig sein: die Welt steht unter dem Gesetz der Zeit, und die Zeit ist ewiger Unbestand. Erkenne den Wandel der Dinge, und erkenne dich selbst in ihm. So wirst du bestehen.

Es ist die Sprache der Besonnenheit, der Vernunft, des Maßes. Es ist auch die Sprache der Gemeinschaft, sofern diese als ganze bestehen will und darum den einzelnen einschränkt. Und es ist in der Tragödie des Sophokles die ewige Sprache des Chors und einiger Gestalten, die aus gesicherter Weisheit auf den Strudel des Geschehens blicken, mitleidvoll, aber tatenlos.

Ihnen antwortet die andere Stimme: Maß und Besonnenheit mögen vor Schaden bewahren. Sie wissen zu ordnen, zu erhalten, aber sie wissen nicht zu erringen, zu erschaffen. Wer hindert, daß das Leben im Leerlauf der Mäßigkeit schal werde und verdumme? Wer hält das Leben wach und sorgt, daß das Gute frisch in das Leben einbreche, daß etwas da ist wofür zu leben sich verlohne? Gewissenhaftigkeit gebietet nicht die Tat. Und «der Täter ist immer gewissenlos» (Goethe).

Es wäre die Stimme des großen Handelnden, des Helden, die ihn auf den Weg der Größe weist – wenn er denn von sich selber wüßte. Aber er weiß weder von sich noch von vielem, daß es ist. Er weiß nur, was jetzt zu tun ist. Er krankt, wie Antigone, an edler Verblendung, denn sein Auge ist betäubt vom Glanz des Auftrags. Er ist starr wie Aias, und seine Ohren hören nicht, denn was er zu tun hat, braucht ihm keiner zu vermelden. Er ist verwegen im Wahn, wie Ödipus, schwer im Zorn, wie Elektra, Philoktet, Ödipus auf Kolonos, aber sein Wahn und sein Zorn sind auf rechtem Wege.

Alle großen Gestalten des Sophokles sind scharfe Naturen, die, ihrem hohen Ziele hingegeben, das Unmögliche möglich machen und sich um keine Vernunftregeln scheren. Freilich, sie leben in der «verkehrten Welt», so verstehen sie die Welt des Alltags nicht und werden daher aus der Welt verstoßen. Vielleicht tut sich ihnen die Ordnung dieser Welt, das Gesetz des Maßes, auf, wenn sie schon in der Vernichtung stehen, wie Aias. Dann werden sie schmerzlich des Zwiespalts von Größe und Glück, von Sein und Wissen inne. Aber sie geben ihre Größe, die so nah am Sturze baut, nicht preis, und es reißt sie hin, ihrer Vernichtung entgegen. Die Vernichtung ist

14/224

auch ihnen furchtbar, denn sie sind Menschen. Aber das Furchtbare ist ja nicht böse. Böse ist das Gemeine, die Verunstaltung, die Schande. Auch die Götter, die das Maß in strenger Obhut halten und dem Menschen die Größe neiden, erniedrigen nicht wenn sie vernichten. So geht der tragische Held aus dem Leben und sichert wahres Leben.

«Denn das wahre Leben ist des Handelns
Ewge Unschuld, die sich so erweist,
Daß sie niemand schadet als sich selber¹⁹.»

Sophokles hat das Wesen der Menschen-Größe, das in seinen tragischen Helden vielfach gebrochen erscheint, einmal wie mit einem Griff erfaßt. Er hatte das berühmte Chorlied des Aischylos im Ohr, das von dem verwegenen Trachten des Menschen (*τόλμη*) sprach, welches «furchtbarer sei als die Ungeheuer der Erde, der Tiefen des Meers»²⁰. Aischylos sah in dieser Verwegenheit nur die zerstörerische Frevlerkraft. Sophokles erst faßte dies verwegene Wollen in der vollen Weite seiner Doppelnatur. Hier lag für ihn die Größe des Menschen und all dessen was der Mensch geschaffen hat, hier auch seine Gefahr. Und er ließ den Chor der «Antigone» singen:

«Vieles Ungeheure lebt. Doch nichts ist ungeheurer als der Mensch. Sein Wagemut trieb ihn aufs Meer. Seine Beharrlichkeit machte die Erde ihm dienstbar, die erhabene Göttin. Seiner List wurden Vögel in der Luft, Fische des Meers zur Beute. Durch Anstalt und Werkzeug beugte er Pferd und Stier. Sein Geist erschuf sich Gedanke und Wort. Seine Vernunft baute Staat und Gesetz. Mit allem gerüstet, kennt er Wege auch hinaus in die Zukunft. Nur einem entrinnt er nicht, dem Tod. Und im Besitz aller Kunst, aller Listen schreitet er bald ins Schlimme, bald ins Gute. Ehrt er Gesetz und Recht, steht er hoch da in der Stadt. Und stößt sich friedlos hinaus, wenn er Unedlem sich gesellt in Verwegenheit²¹.»

So preist der Athener im hinreißenden Vorwärtsdrang der Perikleischen Zeit die bedrohliche Mächtigkeit des Menschen.

Dem Preis tönt aus dem «König Ödipus» die Klage der Greise über Ödipus' Vernichtung entgegen. «Weh, Geschlechter der Menschen! Weh! Ich wäge euch und finde euch gleich dem Nichts²².»

Die Mächtigkeit und die Nichtigkeit des Menschen, beide einander anziehend, einander fliehend – es sind die gegnerischen Gewalten, die das Kraftfeld der tragischen Handlung des Sophokles beherrschen.

¹⁹ Goethe, Divan, Buch Hafis, Der Deutsche dankt.

²⁰ Aischylos, Choephoren 585 ff.

²¹ Antigone 332–375.

²² König Ödipus 1186–1188.

5.

Mit einer letzten Wendung blicken wir auf das Wesen des sophokleischen Helden und seinen Wandel im Schicksal der Zeit.

Es ist die bewunderungswürdige Tat des Sophokles-Buchs von Karl Reinhardt, daß in dem Werk des Dichters, das in fast wandelloser Starrheit dazustehen schien, eine Bewegung, ein Umbruch sichtbar geworden ist. Ein sophokleisches Alterswerk hat sich abgesondert, das in allen Schichten der künstlerischen Gestaltung ein neues Wollen am Werke zeigt, wurzelnd in einem veränderten Verhältnis des Menschen zum Gott. Der Mensch scheint sich nach dem «König Ödipus» aus dem lebendigen Bunde mit der Gottheit zu lösen, in dem sein Leiden ihm als sein, ihm zugehöriges Schicksal vorgezeichnet ist. Die Gottheit aber zieht sich aus dem Menschengetriebe zurück. Sie hängt darüber, wie ein ferner Beobachter, in ihren eigenen Sinn gehüllt, um erst am Ende, wenn die Menschendinge sich hoffnungslos verwirren, lösend und klärend einzugreifen²³.

Wir deuten diesen Wandel in anderem Hinblick so: der «Held» sei nach dem «König Ödipus» untergegangen im neuen Bilde des «edlen Menschen» (*γενναῖον ἦθος*)²⁴.

Was den Gestalten der frühen und mittleren Zeit des Dichters, was Aias, Antigone, König Ödipus die Größe gibt, das ist die Hingabe an Ein hohes Ziel. Sie werden Täter in einem bestimmten inneren Auftrag.

Aias stirbt für die Reinheit der Ehre. Antigone handelt, um das ewige ungeschriebene göttliche Recht der Toten gegen zeitliche Menschenatzung zu behaupten. Ödipus treibt in sein Verderben, denn dort ist Reinheit, Wahrheit seines eigenen Daseins.

Dies sind nicht sogenannte «Ideen», auswechselbare «gedankliche» Füllsel im Rahmen eines «eentlichen» Geschehens. Und wenn das Schicksal dieser tragischen Gestalten sich erfüllt in der Spannung zwischen Mensch und Gott, so geht es doch nicht um den Einzelmenschen, und was ergreift, ist nicht sein bloßes Einzelschicksal. Der Mensch dieser Zeit steht vor Gott nicht als vereinzelter Ich, nicht als Einzel-Seele einsam im Angesicht des Unendlichen. In «Aias», «Antigone», «König Ödipus» wirken Gott und Mensch zusammen, um etwas Gemeinsames, Allgemeines zu retten, zu befestigen, etwas in Geltung zu setzen woran der Bestand eigentlichen Lebens hängt. In Platons Sinne wäre es das «Gute». Sophokles, der Pfleger heiligen Dienstes, sieht es immer wieder unter der Vorstellung der «Rein-

²³ Karl Reinhardt, Sophokles, z. B. 218: «Und mehr und mehr, wie vor dem Menschlichen das Göttliche aus der Verursachung des Leidens sich zurückzieht, wird das Göttliche zu etwas, was von oben,weisend und versöhnend, sich zuguterletzt über den Menschen neigt.»

²⁴ Der hier folgende Teil bedarf näherer Begründung. Sie soll andern Orts erfolgen.

heit». Reinheit im noch nicht verflüchtigten Ursinne des kultisch Reinen. Reinheit als Adel, Lauterkeit des Wesens. Reinsein als Weise eines umfassenden Wahrsins im Zusammenhange all dessen was ist.

Die Gestalten dieser sophokleischen Frühzeit haben etwas an sich, was an die Retter, Reiniger, Bahnbrecher gemahnt, die der Hellene in den alten Heroen sieht. Sie sind «Helden» in dem doppelten Sinne: als Mittler, die Göttliches im Menschlichen offenbaren, und als Vorbilder, die vor die Gesamtheit gestellt, die inneren Forderungen des Volks verkörpern.

Das Alterswerk, an dessen Schwelle die «Trachinierinnen» stehn, bringt keinen Abfall von der Grundgesinnung des Dichters. Doch diese neuen Menschen sind nicht mehr gestraft in der Spannung eines klar umschriebenen Auftrags, um den sie aus sich selber wissen. Das Gute, auf das hin sie leben, hat sich erhoben zur göttlichen Bestimmung, die sich ihnen andeutet, offenbart, wie für den Herakles der «Trachinierinnen», für Philoktet, für Ödipus auf Kolonos. Oder, es senkte sich in sie ein, und im Wesen des Menschen sucht es sich von innen her zu behaupten. Und diese Selbstbehauptung umgreift nun auch den eigenen Glücksbereich, den Aias, Antigone, König Ödipus, solange die Tat vor ihnen stand, übersahen. Absichten, Wünsche, Sehnsüchte vermögen viel über diese Menschen. Deianeira kämpft um die Liebe des Mannes. Elektra erfährt am Ende der Tragödie mit der Reinigung des Hauses auch die Lösung von ihren Leiden. Der Gedanke heilender Lösung begleitet die Handlung des «Philoktet». Lösung, Reinigung, Erhöhung ist das Ziel des zweiten «Ödipus», spielt vorklingend in das Ende des Heraklesdramas der «Trachinierinnen» hinein.

Auch diese Menschen kämpfen. Doch ihr Kampf ist nicht mehr Vorstoß, Angriff. Er ist ein qualvolles Sich-Wehren gegen eine Welt, in der das Niedere, Gemeine zur erdrückenden Übermacht geworden ist. So führt Elektra im Vaterhaus, wo eine entartete Mutter neben dem Mörder des Vaters gebietet, ihren machtlosen Kampf der Tränen und zornigen Anklagen. Philoktet empört sich über den Widersinn, daß vor Troja die Edlen verderben und die Schurken gedeihen. Und, schon dem irdischen Dasein entrückt, muß sich der zweite Ödipus des Getriebes menschlicher Zwecke, denen er noch ein brauchbares Werkzeug wäre, für seine Bestimmung erwehren.

Das ganze Handeln der Menschen ist unbedingt wie je. Doch ihm fehlt die selbstvergessene Sicherheit, die seherische Blindheit. Man irrt nun sehenden Auges, irrt auf alltägliche Weise. Planen, Entwerfen wird nichtig im Enderfolg. Edle Gesinnungen durchkreuzen einander. Der Trug, dem früher nur der untragische Nebenspieler, ein Kreon der «Antigone», verfiel, bedroht den großen Handelnden. Und Täuschung schafft grundloses Leid.

Die Menschen sind beirrt, als Menschen. Das Göttliche aber ist, in der Ferne, zu um so größerer Majestät erhoben. Es treibt nicht mehr von innen. Es steckt Ziele, lenkt auf weite Sicht. Nun wird der Wahrspruch, das Orakel zu einer im Drama treibenden und leitenden Macht. Und dieser Wahrspruch deutet nicht nur an, er wird Weisung, wird Befehl. Und die Gottheit greift ein, endgültig, ohne Widerspruch: durch ihren Boten, wenn es am Ende gilt, den abgeirrten Weg des Philoktet gewaltsam zum vorgesteckten Ziel, nach Troja zurückzubiegen – durch den Mund des göttlichen Donners, der den zweiten Ödipus zur Rüste ruft.

In zahllose Einzeldinge hinein ließe sich diese Wendung in der tragischen Kunst des Sophokles verfolgen. Sie ist aber nicht nur ein Anliegen des Künstlers mit seiner, nur ihm eigenen «Entwicklung».

Im «König Ödipus», dem Drama, wo das reife Schaffen des Dichters gipfelt und endet, redet der Chor einmal persönlicher, als sonst seine Art ist:

«Wenn man in Werk und Wort im Frevlen wandelt, und spottet des Rechts, und ehrt der Götter Sitze nicht ...

Wenn man Gewinn nicht recht gewinnt, nicht ruchlosem Beginnen sich versperrrt, und Heiliges angreift im Wahn ...

Wenn solche Werke in Ehre stehn: wie kann ich noch singen?²⁵»

Der «König Ödipus» muß bald nach Perikles' Tode, noch angesichts der großen Seuche in Athen gedichtet sein, in der Zeit, von der Thukydides gesagt hat: «daß Gottesfurcht und Menschensatzung keine Schranke mehr boten.»

Hier sah Thukydides rückschauend den Beginn der «Zuchtlosigkeit», der Entfehlung von «Gewinnsucht» und «Eigennutz», den Anbruch jener Entwicklung, die in Hellas die alten Wertbegriffe «auf den Kopf stellte»²⁶. Der Dichter aber spürte inmitten jener geschichtlichen Wendezeit, da die alte Ganzheit der attischen Polis auseinanderbrach und die Götter ihr Athen verließen, den Wirrwarr des nahenden Zerfalls voraus. Und im Zusammenbruch der alten Welt schien ihm die Sendung des tragischen Chors, die eigene Dichtersendung zu zerbrechen.

«Und wozu Dichter in dürftiger Zeit?» so hat Hölderlin jene klassische Prägung des Leidens des Dichters in entgötterter Zeit ergriffen und umgeformt. Wenn Sophokles so sprach, so war für ihn das Schicksal seiner Kunst an das Schicksal Athens gebunden. Seine Dichtersendung zog Kraft und

²⁵ König Ödipus 883–896.

²⁶ Thukydides 2, 53.4: *θεῶν δὲ φόβος ἢ ἀνθρώπων νόμος οὐδεὶς ἀπεῖργε*. – 2, 53.1: *πρῶτον τε ἤρξε καὶ ἐς τὰλλα τῇ πόλει ἐπὶ πλεον ἄνομίας τὸ νόσημα*. – 2, 65.7: *... κατὰ τὰς ἰδίας φιλοτιμίας καὶ ἴδια κέρδη* ... – 3, 82.4: *καὶ τὴν εἰσθῦσαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαν τῇ δικαιοσύνῃ*.

Sinn aus jenem Athen, das unter Perikles mächtig fortstrebte und doch – wieder rühmt es Thukydides – bei aller Freiheit eines vielfältigen neuen Daseins noch in der alten «Ehrfurcht», der «Treue» gegen die «ungeschriebenen Satzungen» eifrig blieb²⁷.

Sophokles hat weiter gesungen, doch in herabgestimmtem Ton. Solch Weiterdauern, dem seine Welt entgleitet, nennen wir «Altern».

Nie zwar ist die Tragödie dem Sophokles zum schmerzlichen Spiel geworden, wie dem Euripides, dessen Kunst von der Dämonie der heroischen Physis in der «Medea» absank zur alltäglichen, zur bürgerlichen Welt. Sophokles sah den Menschen immer als den wie er sein sollte, nie – so sagte er selbst – als den wie er war²⁸. Die letzten Worte der «Trachinierinnen» sind ihm immer gültig geblieben:

«Und in all dem ist nichts was nicht Zeus!»

Doch wie ein anderer Kunder des im Heros geeinten Götter- und Menschen-Seins, wie Pindar, hat auch er es im Alter erfahren²⁹:

«Eines der Menschen – ein ander der Götter Geschlecht!»

Der Weg der Tragödie des Sophokles gabelt sich an seinem Ende. Und aus der zerbrochenen Immanenz des Göttlichen im Heros erhebt sich das Doppelziel: menschliches Ethos und göttlicher Sinn.

So vernehmbar wie im «König Ödipus» hat Sophokles nur noch einmal in einer Tragödie aus eigener Seele gesprochen. Sein letztes dramatisches Gedicht, kurz vor seinem Tode und nicht lange vor Athens Zusammenbruch geschrieben, ist zu einem Segenslied auf Athen geworden.

Hier pries der Dichter Athen – nicht das wirkliche, wie es seit Perikles' Tod in sich selbst zerfallen war. Er pries das wahre Athen, dessen Bild er in seiner Seele trug: das Athen der Rechtstreue und Gottesfurcht, wo an der Stätte des geheiligten Kolonos Dionysos, die Musen und Aphrodite weilen, im Lande Attika, das die Götter beschenkt haben: Zeus und Athene mit der goldenen Ölfrucht, Poseidon mit Rossezucht und Meeresherrschaft³⁰. Dieses Athen zeigt der Dichter unter seinem Fürsten Theseus in Ausübung seiner althergebrachten Sendung.

In der «Orestie» des Aischylos hatten Athens Bürger vor einem halben Jahrhundert unter dem Vorsitz der Stadtgöttin einen unlösbaren Rechtsstreit der Götter geschlichtet und das heillos verstrickte Leben zu sich selbst befreit. Das war auf der Höhe von Athens staatlicher Sendung. Solch stolzer Jugendgedanke liegt dem greisen Sophokles fern. Athens staatliche Sen-

²⁷ Thukydides 2, 37. 3: δέος, ἀκρόασις τῶν νόμων ... ὅσοι ἀγραφοὶ ὄντες αἰσχύνῃν ὁμολογουμένην φέρουσιν.

²⁸ Aristoteles, Poetik 25, 1460b 33 f.

²⁹ Pindar, Nemeen. 6, 1.

³⁰ Ödipus auf Kolonos 668–719.

zung ist jetzt zerbrochen. Geblieben ist ihm der göttliche Auftrag, Schutz zu leihen dem Schutzlosen und den unsagbar Leidenden in seinem Frieden zu bergen.

Große Alters-Stile reden vieldeutig und lieben es, die tiefen Dinge nebenbei dahinzusagen. Im «Ödipus auf Kolonos» spricht der Chorführer zu Ödipus³¹:

«Ich bin ein Greis, doch ungealtert lebt des Landes Kraft.»
Ein unscheinbares Trostwort – eine letzte Verheißung!

6.

Die Kunst des Sophokles ist klassisch, und sie ist attisch. Klassisch nicht, weil sie lediglich ein abstraktes Gesetz der Form verkörperte. Attisch nicht, weil sie sich, in Einklang oder Widerspruch, den wechselnden Erscheinungen des Tags ergeben hätte. Sie ist beides zugleich und mehr, als die Begriffe fassen, mit denen unser ordnendes Denken sich müht.

Die Tragödie des Sophokles wußte dem Volk sein tieferes Sein im vergrößerten Maßstab des Helden, gedeutet an den Gestalten der alten Kunde, vor Augen zu führen. Was an Edelstem im Wesen des Volkes lag, Athens *Arete*, hier wurde es gehoben, geprägt: nicht «nach der Wirklichkeit», nicht abgeklärt zu verschönten «Bildern», aber göltig: sich erprobend und bestehend im Sturm der im Drama verdichteten und schärfer gegeneinanderfahrenden Lebensmächte.

Das Klassische und das Nationale ruhn bei Sophokles in Einem, weil hier einmal der Saftgang des Lebens aus der verborgenen Wurzel aufsteigend die höchste Blüte nährt und gestaltet.

Sophokles wurde göltig. Denn «was das schwerste ist, der freie Gebrauch des Eigenen»³², war ihm gelungen.

«Wann und wo entsteht ein classischer Nationalautor?» fragt einmal Goethe³³. Und er antwortet:

³¹ Ödipus auf Kolonos 726f.: *θάρασει . . . καὶ γὰρ εἰ γέρον κυρῶ, τὸ τῆσδε χώρας οὐ γεγήρακεν σθένος.*

³² Hölderlin. An Casimir Böhlendorf. Nürtingen d. 4. Dec. 1801. «... Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen ... Deßwegen ist auch so gefährlich, sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen. Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist ... Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.»

³³ Literarischer Sansculottismus, 1795 (WA 40, 198).

«Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet;

wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Consequenz nicht vermißt;

wenn er selbst vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren ...»

SOPHOKLES UND DAS LEID

Der Gegenstand dieses Vortrags bedarf keiner näheren Erläuterung, keiner besonderen Rechtfertigung. Sophokles war ein Tragiker, und die Tragödie hat es mit dem Leid zu tun. Jedoch hat für Sophokles, wenn ich die Dinge richtig sehe, das Leid noch eine besondere, vielleicht überraschende Bedeutung. Ich muß weiter ausholen, um mich darüber zu erklären.

I.

Als Sophokles im hohen Alter in Athen gestorben war, da empfand man den Tod des Mannes tief im ganzen Volk, und in einer bald darauf über die Bühne gehenden Komödie gedachte der Dichter Phrynichos des großen Toten mit den Versen:

«Seliger Sophokles! er lebte lange Zeit
Und starb als ein beglückter, feiner Mann.
Er machte viele schöne Tragödien
Und endete schön und duldete kein Leid.»

Dieser Nachruf war gewiß nicht nur eine Sondermeinung des Phrynichos. Er gab das Bild wieder, das damals im athenischen Volk von Sophokles lebte; und kein Zweifel, etwas von dem wahren Wesen des Sophokles ist in diesem Bilde aufgefangen. Ein langes Leben in hoher Schaffenskraft, ein schönes Ende und kein Leid: das waren damals die Kennzeichen jener Beglücktheit, die man ebenso als göttliche Gabe wie als persönlichen Wert betrachtete und bewunderte und mit einem unübersetzbaren Ausdruck *eudaimonía* nannte. Als «beglückt» und «Götterliebbling», *eudáimon* und *theophilés*, galt Sophokles; und tatsächlich ist er unter den drei großen Tragi-

Potsdamer Vorträge 4, Potsdam 1944, überarbeitete Fassung³ 1947. – HuH¹, 231–247.

kern derjenige, um dessen Erscheinung der Strahlenkranz einer scheinbar allem Leid enthobenen Beglückung liegt.

Zwischen Aischylos, dem Zeitgenossen schmerzlicher innerer Umwälzungen und furchtbarer äußerer Bedrohungen, und Euripides, dem Dichter des athenischen Verfalls, steht in Sophokles der Sohn des perikleischen Zeitalters, das auch das Zeitalter des Pheidias ist. Es war in der Geschichte Athens der schwebende Augenblick der Erfüllung. Athen, nun das Haupt eines Reichs, wie Griechenland es noch nicht sah, Beherrscherin der See, die allen Bürgern zum Genuß die Erzeugnisse der ganzen Welt heranzuführte, Athen, damals die geistige Mitte, die «hohe Schule» von ganz Hellas, und dies Athen in Perikles von einem Mann geleitet, der das Genie des großen Staatsmanns mit dem hohen Sinn des «Tüchtig-Schönen» verband und alle Eigenschaften in sich vereinigte, um sein Volk durch innere wie äußere Gefahren sicher hindurchzuleiten – der Sohn dieses Zeitalters ist Sophokles, nicht bloß im Sinne eines «Zeitgenossen». Und wenn die Legende erzählt, sein großer Vorgänger Aischylos habe in der Schlacht von Salamis mitgekämpft, Sophokles aber damals als Jüngling beim Siegesfest den Reigen geführt, so werden wir dies auch so verstehen dürfen, daß neben dem männlichen Kämpfertum des älteren Tragikers hier das Freudige und Festliche angedeutet ist, das die Zeit, das Schicksal und das Wesen des Sophokles bestimmte.

Dies Freudige und Festliche tritt uns am Leben des Sophokles ganz deutlich entgegen. Nie hat die Dornenkrone der äußeren Not, der Verkenntung und Mißachtung das Haupt dieses Dichters blutig gedrückt. In Wohlstand aufgewachsen hat er umgeben von der Liebe seiner Mitbürger bis zu seinem Tod gelebt, der ihn erst in hohem Alter sanft hinwegnahm. Alles gedieh ihm gut. Noch nicht dreißig Jahre alt, gewann er seinen ersten glänzenden Tragödiensieg und schritt weiter von Erfolg zu Erfolg. Er lebte im vertrauten Umgang mit Perikles, und stieg, er der Dichter, zu den höchsten Staatsämtern auf, war Schatzmeister des attischen Reichs, war zweimal Stratege und als solcher mit wichtigen diplomatischen Sendungen betraut. Aber noch lange nach Perikles' Tod wurde er im Notjahr nach dem Scheitern der sizilischen Expedition in die Körperschaft der zehn Probulen berufen, das heißt, man hielt ihn für besonders vertrauenswürdig und baute auf das Ansehen, das er im Volk genoß. Denn er galt längst für das Muster eines Atheners, wie er sein soll, und ein wunderbarer Einklang verband ihn mit dem Volk seiner Stadt, mit dem Land und seinen Göttern. Sein antiker Biograph hebt hervor, er sei seiner Heimat mit einziger Liebe zugetan gewesen, und sei niemals, so wie andere Dichter, einem Rufe fremder Fürsten ins Ausland gefolgt. Über sein inniges Verhältnis zu den Göttern aber

7/232

gingen wundersame Geschichten um, und gewiß ist, er war Priester eines Heilheros und nahm den Gott der Ärzte, Asklepios, als man diesen neu in Athen einholte, in seinem Hause auf.

Auch in seinem persönlichen Wesen erkennen wir den Götterliebbling. Er war ein Mann von edler Erscheinung, von feinem Herzen und feinem, hellem Geist. An dem Jüngling wird die Fertigkeit im Ballspiel wie auch sein Leierspiel gerühmt. Während von Aischylos das Wort aufkommen konnte, er habe seine Tragödien im Rausch verfaßt, erweisen einige überlieferte Aussprüche den Sophokles als einen Künstler, dessen Genie ein wacher Kunstverstand begleitete. Von einer wundervoll leichten Anmut war er im Umgang mit den Menschen. Und ein Augenzeuge schildert uns noch, wie er bei einer Gesellschaft in Chios mit überlegener Grazie mit einem Schulmeister umsprang, als dieser einen guten alten Dichterspruch bemängelte, und wie er alsdann dem schönen Schenken durch eine geschickte Irreführung einen Kuß abgewann und diesen Erfolg als Beweis dafür hinstellte, daß er doch gar kein so übler Strategie sei, wie Perikles es immer sage. «Von so lebenswürdiger Art sagte und tat er vieles, wenn er beim Wein saß und sich unterhielt», bemerkt dazu der Berichterstatter, und gern glauben wir, daß ein aus dem innersten Herzen fließender Zauber ihm etwas Unwiderstehliches verlieh. Zwar ist ihm nicht erspart geblieben, in seinem hohen Alter das über Athen sich im peloponnesischen Krieg immer schwerer zusammenziehende Unheil kommen zu sehen; allein den Untergang Athens hat er nicht mehr erlebt. Als er in der von den Spartanern belagerten Stadt gestorben war, beugte sich selbst der Landesfeind Lysandros seinem verehrungswürdigen Namen und gab dem Toten den Weg zur Begräbnisstätte frei. Und wie zum Zeugnis dafür, daß dieser Mensch als ein guter Geist in seinem Volk gewaltet hatte, erhob das Volk ihn später unter die Landesheroen und ehrte sein Andenken mit jährlichen Opfern.

Zu Rom steht im Lateran die wohlbekannte Statue von ihm, die hier auf Tafel 2 abgebildet ist. Sie ist erst nach seinem Tod gemacht und nicht Porträt in unserm Sinn. Aber kein Zweifel, daß der Künstler das Wesen des Dichters wundervoll auszudrücken verstanden hat. Frei aufgerichtet, den Mantel in großem Zug um den Leib geschlungen, den Blick in die Weite gerichtet – das ist der edle Athener in dem vollendeten Anstand seiner körperlichen Haltung (*euschemosýne*), die zugleich die Wohlbeschaffenheit seiner Seele zum Ausdruck bringt: ein Bild des «Tüchtig-Schönen», des *kaloskagathós*, des Atheners, wie man meinte, daß ein Athener sein soll.

Der Kopf der Statue ist öd und kalt und mit Recht als schlechtes Machwerk verworfen worden. Doch hat sich herausgestellt, daß er erst in neuerer Zeit bis zur völligen Verfälschung überarbeitet wurde. Da war es ein Glück,

daß sich noch ein Abguß gefunden hat, der den Kopf in seinem ursprünglichen Zustand zeigt (Tafel 3). Und hier sehen wir nun etwas Wunderbares, ein Männerporträt, aus dem wieder die volle Kraft der natürlichen Wohlbeschaffenheit spricht. Etwas Blühendes, Jugendhaftes, um nicht zu sagen Kindliches blickt uns entgegen, und um den Mund schwebt jene unsagbare Anmut, die wir im Leben des Mannes wirken spürten. Aber um die Augen liegt ein großer Ernst und etwas wie von staunender Trauer.

Sollte dieser Kopf nicht doch einen tieferen Hinweis geben, sollte er nicht ahnen lassen, daß es mit dem «Glückhaften» dieses Menschen wohl doch seine besondere Bewandnis hat? Ist das Gesicht dieses festlichen Menschen, der in seinem Leben kaum vom Hauch des Leidens berührt erscheinen mußte, nicht eben doch das Gesicht des Tragikers, dessen Auge das Leiden sucht und in die Tiefen des Leids hinabblickt?

Und damit stehe ich vor der Frage, auf die jeder stößt, dem die festliche Gestalt des Sophokles begegnet ist, und der zugleich sein Herz der Wirkung der sieben noch auf uns gekommenen Tragödien geöffnet hat. Sie lautet, wie es denn möglich ist, daß ein so festlicher, freudiger Mensch ein Tragiker sein kann, wie denn überhaupt Heiterkeit und Ernst, Freude und Schmerz, glückhafte Begnadung und Grauen gleichsam miteinander verwachsen, das Leben und die Kunst eines großen Menschen bestimmen können. Denn eben nicht nur das Glückhafte, nein, auch die Unergründlichkeit des Leids ist Sophokles. Sahen wir, auf sein Leben blickend, zuerst die helle Seite, so wollen wir in seiner Kunst nun zunächst das Dunkle ins Auge fassen, um schließlich zu sehen, ob nicht auch in dieser Kunst das Schmerzhafte und das Freudige ebenso miteinander verwachsen sind wie in dem Kopf der Statue, die wir vor uns sahen.

2.

Wir stehen vor keiner leichten Frage. Und um ihr einige Gewißheit abzurufen, wird es gut sein, zunächst auf den Vorgänger, Aischylos, und dessen Darstellung des Leids zurückzublicken.

Wie gewaltig schwillt bei diesem immer wieder in den Chören die Klage! Wie naturhaft äußern sich Schmerz, Verzweiflung, Trauer, Schrecken! Wie ist in den «Persern» der ohne sein Heer heimkehrende Xerxes so zerbrochen! Wie leidet der Muttermörder Orest, den die Rachegöttinnen verfolgen! Und welche Qualen duldet Prometheus, der Gefesselte, Gepfählte auf der Höhe des Kaukasus, wo der Sonnenbrand an ihm zehrt und der Frost ihn schreckt! Schwere Kämpfe, furchtbare Verstrickungen stellt Aischylos dar, urweltliche Menschen, Heroen und Titanen, die in großartiger Gebundenheit aus der Notwendigkeit ihres Schicksals und der Notwendig-

keit ihrer Triebe sich vergehen, verfolgen, martern, töten. Aber in diesem ungeheuren Geschehen, das sich oft über weite Zeiträume hin erstreckt, ist das Leiden und die Qual doch nie das Letzte. Man ringt, wissentlich oder unwissentlich, im Grunde darum, daß sich in Kampf und Leiden etwas Neues, Höheres verwirkliche: die *Dike*, Rechtsordnung des höchsten Gottes Zeus. Zumal ein Gedanke ist es, dem Aischylos nachhängt und der uns in einer ganzen Reihe seiner Trilogien noch kenntlich wird: er zeigt, wie aus dem Chaos der Kämpfe und des Leidens jener Vorwelt ein neuer Kosmos geboren wird. In der «Orestie», der «Promethie», der «Achilleis», der Danaidentrilogie steht am Schluß ein Vergleich der kämpfenden Mächte: Einigung des Entzweiten und Stiftung neuer Ordnung. Zugleich mit der Versöhnung werden Feste, Bräuche, Kulte gestiftet, das heißt Ordnungen der Welt, in der der Dichter lebte. Die «Orestie» führt am Schluß zu einer Verherrlichung der in des Dichters Tagen neu begründeten Ordnung der Stadt Athen, vor deren Blutgericht der «Fall» des Orest, der Fall eines gottbefohlenen Muttermordes, der darum doch Mord bleibt, gerichtet wird. «Es gibt ein Recht», scheint der Dichter uns zuzurufen, «gibt eine von den Menschen ausgeübte, von den Göttern eingesetzte Gewalt, die zu schlichten vermag, was nicht die einzelnen Götter noch Menschen entwirren können, die das Leben, wo es sich rettungslos verstrickte zu sich selber wiederherstellt.» Athen und seine neue staatliche Ordnung ist diese Gewalt. Für Aischylos also sind Kampf und Leiden zwar Wirklichkeiten, aber sie sind als solche nur Durchgang. *páthos-máthos*, «durch Leiden Lernen», sei das Gesetz des Zeus, sagt Aischylos einmal an einer bedeutenden Stelle. «Auch dem starken Sinn ist Einsicht noch genah. Das ist der Götter Huld.»

Das Leiden, wie Aischylos es sucht und kennt, ist furchtbar, wild, urtümlich, übergewaltig, doch ist es nicht nackt, nicht unerbittlich. So hat es erst Sophokles an den Tag gebracht.

Sophokles hat nicht mehr wie Aischylos große, weltgeschichtliche, ordnungstiftende Geschehenszüge in Trilogien dargestellt. Er hat die Handlung ins einzelne Drama zusammengezogen, den Konflikt zusammengerissen und ins Innere verlegt und das Geschehen auf den einzelnen Helden versammelt. Der Mensch und sein Schicksal ist das, was er uns vorstellt, und dieser Mensch tut sein Tun, trägt sein Schicksal und leidet sein Leid. Nicht mehr die Erde und die Welt bis an ihre Enden und hinauf zum Sitz der Götter, sondern des Menschen Seele ist nun das Kampffeld der gegnerischen Gewalten. Und wenn das Unheil über ihn hereinbrach, so gibt es keine höhere Instanz, die zu schlichten und zu lösen wüßte. So ungeheuer die Dinge bei Aischylos waren, so hart und scharf sind sie bei Sophokles. Denn das Unheil, das hier über den Helden hereinbricht, fragt nicht nach Schuld oder

Vergehen. Gerade den Edlen sucht es heim, und stößt ihn in ein Leiden, das ohne Ausweg ist.

In einem seiner frühesten Stücke, «Aias», zeigt Sophokles den mächtigen Mann, der sich vor Troja von Odysseus und Agamemnon um die Waffen Achills betrogen glaubte und also Rache an ihnen zu üben trachtete. Aber als er nachts zur Tat schritt, verwirrte Athene seine Sinne, und er fiel, statt über seine Feinde, in die Schar unschuldigen Viehs, mordete und griff sich Rinder und Schafe heraus, die er bis aufs Blut dann geißelte. Am Beginn des Stückes sehen wir den Umnachteten, ob seiner Rache Frohlockenden, die blutige Geißel in den blutbefleckten Händen. Aber als er in den nächsten Szenen dann zu sich kommt: welch ein Erwachen! Er verrichtete die Tat in der Umnachtung – gleichviel, seine Heldenehre ist besudelt. Es gibt keinen Ausweg für ihn, gibt nur den Tod, den er später mit eigener Hand an sich vollstreckt.

Dieser Aias ist kein Gefährter wie Prometheus, doch die Besudelung seiner Ehre schmerzt tiefer als der Eisenpfahl, der durch die Brust des Prometheus geht. Prometheus hat bei Aischylos seinen Trotz, sein seherisches Wissen, das ihm sagt, daß Zeus sich endlich doch zum Vergleich verstehen muß. Er bewahrt sich sein helfendes Mitleid, und andern Leidenden steht er in der eigenen Vernichtung bei. Aias dagegen ist ausgestoßen aus der Gemeinschaft des Heers, in dem er lebte, aus der Gemeinschaft mit allem Lebendigen: Flüssen, Meer, Erde, Licht. Ihm bleibt nichts, an das er sich halten könnte. Wie ist der Hellene dem Lichte hingegen! Und wie klagt Aias!

394 «Dunkel, o du mein Licht!

Finsternis, für mich strahlendste Helle!

O nehmt, nehmt mich heim, heim zu euch!

O nehmt mich hinweg! Ich darf ja nicht

Zu den Göttern, nicht zu den Menschen, den Kindern des Tags,
Nach Hilfe schaun!

Wo nur flücht' ich hin?

Wo nur harr' ich aus?

Ist alles dahin mit dieser Schmach,

Verfiel ich dieser Wahnsinns-Jagd:

Das ganze Heer mit gedoppeltem Schwung

Der Arme mag mich erschlagen!

Rauschende Pfade des Meers!

Höhlen am Strand und mein Hain am Ufer hin!

Viele, viele und lange Zeit

Umgabt ihr mich vor Troja hier!
 Nun nicht mehr, nicht mehr mit atmender Brust ...

O Skamander, du
 Nachbarlicher Fluß,
 Uns Hellenen wohlgesinnt!
 Nimmer werdet ihr solchen Mann
 Sehn (ich spreche ein großes Wort),
 So wie keinen im ganzen Heer
 Troja sah von Griechenland gekommen.
 Jetzt aber, geschändet,
 Lieg ich so im Staube.»

Das ist eine Not des Herzens, eine Verzweiflung, die der ernste Aischylos so nicht kannte. Dem freudigen Sophokles, dem Götterliebbling, war es vorbehalten, das Leiden so als innere Not ohne Ausweg zu sehen und zu gestalten.

Ödipus ist der Mann, der schuldlos und ohne es zu ahnen, den Vater erschlagen und die eigene Mutter geheiratet hat. Er löste das Rätsel der Sphinx mit Geisteskraft, wurde König des von ihm erretteten Theben und herrscht nun bewundert und von der Liebe seines Volks getragen über die Stadt. Aber die Pest kam über das Land, und der wahrsagende Gott zu Delphi gab kund, daß man den Mord an dem einstigen Könige Laios sühen solle. Ödipus, der Kluge, für das Land Besorgte, beginnt nach dem Mörder zu fahnden. Er weiß nicht, daß er selbst der Mörder ist. Wir erleben jenes mitreißende Geschehen einer Selbstfahndung, wo der Verfolger zugleich der Verfolgte, der Richter zugleich der Angeklagte wird. Wir erleben die unaufhaltsame Leidenschaft des Manns, der allen Warnungen zum Trotz, je mehr er selber die entsetzliche Wahrheit ahnt, nur um so leidenschaftlicher die Entdeckung dieser Wahrheit fordert; und als alles an den Tag gekommen ist, ist er vernichtet. Eben noch auf der Höhe des Glanzes und der Macht, umgeben von Liebe und Bewunderung, jetzt ein Verworfenner, der erkennen muß, seine Pracht war schon immer unterhöhlt. Das war in Wahrheit, das ist der stolze, geisteskräftige Ödipus.

1360 «Nun bin ich gottverhaßt, unreiner Eltern Sohn,
 Schänder des gleichen Betts, in dem ich selbst gezeugt.
 Gibts irgendwo ein Leid, das über allem Leid:
 Ward es dem Ödipus!» –

Gibt es irgendwo ein Leid, das über diesem Leiden wäre? Es ist kein Unheil, das ihn von außen traf, beraubte, beugte. Es ist ein Unheil, das er sel-

istig
 gewollt,
 Teilhaftig

ber ist. Es sitzt ihm im Blut. Er kann nicht darüber hinauskommen, es von sich tun. Es ist (er selbst gebraucht das Bild) wie ein bösesartiges Geschwür am eigenen Leib, Eiterherd unter der glatten Haut. Er muß sich selbst deswegen hassen, wenn er der ist, der er ist. Man versucht ihn zu trösten, zu beschwichtigen. Aber wenn das ganze Sein des Menschen besudelt ist, was wollen da Trost und helfende Güte? Ihm ist nicht zu helfen. Ödipus vermag sein Unheil nicht abzutun, er vermag sich selbst nicht zu verleugnen. Er hat die Aufgabe übernommen, den Frevler auszutilgen, nun muß er sich selber austilgen. Der Richter ist nun zum Henker an sich selbst geworden. Er hat sich die Augen ausgebohrt und erscheint auf der Bühne wieder mit den blutigen leeren Augenhöhlen, die die antike Maske schonungslos enthüllte. Er hat sich so aus der Gemeinschaft des Lichtes ausgeschlossen, in dem die Menschen sehen und handeln:

1313 «O schauervolle Wolke meiner Nacht,
Die unsagbar mich bedrängt,
Die nichts bezwingt, die nie verweht!»

Aber er hätte sich, wenn es möglich wäre, auch aus der Gemeinschaft des Schalles ausgeschlossen:

1386 «Gäbe es einen Damm, vom Ohre mir
Des Schalles Strom zu wehren, hielte nichts mich ab,
Ganz abzuschließen diesen jammervollen Leib,
Daß taub ich wäre, so wie blind!»

Doch nicht nur die Sinne würde er verschließen, auch die Erinnerung sich aus dem Kopfe reißen:

1317 «Weh, wie durchfährt mit dieser Stacheln Stich
Zugleich mich die Erinnerung meiner Qual!»

Eine Lösung aus diesem ins Letzte gesteigerten ausweglosen Leid bringt das Ende des Stückes nicht. Selbst der Tod wird dem Ödipus vorenthalten. Er wird das wilde Gebirge aufsuchen, in dem er einst als ausgesetztes Kind verschmachten sollte, er wird als ein Ausgestoßener in der Wildnis leben, in der Gemeinschaft nur mit seiner nie endenden Qual.

Das Ausgestoßensein ist für den griechischen Menschen, dessen ganzer Lebensraum die miteinander wirkende Gemeinschaft ist, eine Art Tod, eine Art Hölle, schlimmer als der Tod. So ist es für das Bild des Leidens, wie Sophokles es sieht, tief aufschlußreich, daß es immer wieder in der Vereinsamung des Helden gipfelt. Darum vergleicht sich Antigone auf ihrem letzten Weg in die Gruft, in die man sie lebend einschließen wird, mit jener

Niobe der Sage, die trauernd auf einsamer Höhe sitzt und um die wie ein Efeugerank eine Kruste aus Stein gewachsen ist. Und der Antigone schaudert vor dem gleichsam weltlosen Ort, zu dem man sie führt, der Felsengruft, wo sie noch dauern soll in furchtbarer Beziehungslosigkeit:

850 «Unselige ich, nicht Menschen zugesellt und nicht den Schatten,
Nicht bei den Lebenden heimisch, nicht den Toten!»

Im «Philoktet» hat diese Vereinsamung die ganze Anlage des Stückes bestimmt, denn Philoktet lebt als ein antiker Robinson auf der verlassenen Insel Lemnos. Er glaubt in Neoptolemos, der kommt, um ihn nach Troja zu holen, den Helfer zu finden, meint sich dann aber von diesem Retter betrogen und gibt sich nun freiwillig und, wie es scheint, endgültig an die furchtbare Qual seiner Einöde hin, die ihn, seines Bogens beraubt, vernichten wird.

Als eine Ausgestoßene lebt Elektra im Vaterhaus, wo nun die Mörder des Vaters Gebieter sind, und wenn sie lebt, lebt sie von der Hoffnung, daß Orest einst kommen und den Untergang des Vaters rächen wird. Der Bruder kommt, sendet aber, um seinen Anschlag durchzuführen, die erlogene Botschaft seines Tods voraus. Da sinkt Elektra verlassen vorm Palasttor nieder, und das ganze Bühnenbild mit der vor dem Tore kauern den Gestalt wird zum sichtbaren Symbol ihrer Vereinsamung:

808 «Liebster Orest, wie hast du mich vernichtet!
Wie rissest du, da du nun von mir gingst,
Aus meinem Herz die letzte Hoffnung mir.
... Und jetzt, wo soll ich hin?
Ich bin allein, bin deiner nun beraubt
Wie schon des Vaters. Wieder muß ich dienen
Bei den von allen mir Verhaßtesten,
Des Vaters Mördern. Stehts nicht schön um mich?
Doch nein, nie mehr werd ich in diesem Haus
Mit ihnen wohnen. Nein, hier vor dem Tor
Soll ohne Freund das Leben mir verdorren!»

Sophokles hat dem Leiden seiner großen Helden immer wieder auf der Bühne selbst in der Gestalt des Chors oder auch eines Mithandelnden einen Zuschauer beigelegt, und dieser ungefähr spricht es aus, was der Dichter selbst im Hinblick auf das Leiden seiner Geschöpfe empfindet. Da hören wir nun Worte von tiefster Dürsterkeit, die es uns zunächst völlig unbegreiflich erscheinen lassen, daß dieser Mensch sie gesprochen hat. Da ertönt über Aias das Wort: «Wir Menschen, die wir leben, seien nur Scheinbilder und

wesenlose Schatten.» Da hören wir in der «Antigone», als das Unheil über Kreon hereingebrochen ist: «Nun ist alles dahin, denn wenn die Freude den Menschen verläßt, so ist er nicht mehr unter die Lebenden zu zählen, sondern nur mehr ein lebender Leichnam.» Da klagt im «Ödipus» der Chor: «Ihr Geschlechter der Menschen, ich wäge euch und finde euch gleich dem Nichts.» Da singen die Männer im «Ödipus auf Kolonos»: «Wer sich ein längeres Leben wünsche als angemessen, der sei ein Tor. Denn die lange Reihe der Tage bringe mehr Leid, und die Lust bleibe dann – man weiß nicht, wo. Schließlich, wenn das Grab ohne Sang und Klang sich auftut, kommt als Helfer, kommt als Begleicher nur einer, der Tod.» «Nie geboren sein, sei das beste Erdenkliche, das Nächste, wenn man denn geboren ward: nur eilends wieder dorthin, von wo man kam ...»

Genug. Dies alles vor Augen, werden wir sagen müssen, daß der Freudigste unter den Tragikern auch der war, der das Leid am härtesten erfuhr. Ja wir müssen noch weiter gehen, müssen in Sophokles geradezu den Entdecker des extremen Leids unter den Griechen erkennen.

Die griechische Poesie kennt seit Homer das Leid und den leidenden Menschen. Von Not und Tod ist die Ilias erfüllt, von Gram um den Verlust des Friends, den der größte Held durch die Hartnäckigkeit seines Zürnens selber in den Tod trieb. Odysseus ist der furchtbar Gequälte, der «leid-erprobte» Mann. Aber nirgends bei Homer ist der Mensch so tief in das Leid hineingestoßen, daß er in ihm nicht aus noch ein weiß. Er vereinsamt nie in seinem Leid. Er verliert vielleicht sein Glück, sein Leben, aber er verliert seinen Ruhm, seine Götter nicht. Das Epos ist fromm, und darum nicht tragisch im strengen Sinn. +

Tief und neu wurde im Zeitalter der Lyrik das Leid erfahren. Es wurde nun ganz von innen heraus als Verwundung und eine Art Krankheit der Seele erlebt, und Archilochos, Semonides, Sappho, Alkaios, Mimmermos: ihnen allen gab ein Gott zu sagen, was sie leiden. Aber indem das Leid bei diesen Dichtern Wort wird in der Klage, trägt es seine Überwindung in sich; es verströmt, und der Mensch bleibt gerettet. Nur bei Sappho hat es einen gleichsam ewigen Zug. Der große Pindar aber ist so sehr dem Glanz der hohen Dinge, an denen sein Herz hängt, hingegeben, daß er im eigenen Leide nie versinkt; er scheut sich sichtlich, dem Tragischen ins Auge zu blicken. +

Von dem ersten Tragiker Aischylos sprachen wir schon. Wir sahen, wie dort alles einer höheren Ordnung gehorcht und auf die Stiftung neuer Ordnung hinstrebt. Jetzt sei betont, daß auch der aischyleische Mensch nie den großen Zusammenhang mit dem Göttlichen verliert. Auch der Muttermörder findet Helfer, wenn die Rachegöttinnen ihn verfolgen, und dem

Prometheus bleiben die Meertöchter zur Seite, wenn Zeus ihn unter Donner und Blitz in die Unterwelt versinken läßt. In Eteokles aber ist es nicht die Ausweglosigkeit des Leidens, sondern entschlossene Schicksalsbereitschaft, wenn er, wiewohl gewarnt, seinem Tod entgegengeht: «So Gott es gibt, entrinnest du dem Argen nicht.»

Sophokles erst hat den nichts als leidenden Menschen erfaßt, den, der gänzlich seinem Leiden überantwortet ist. Das Leid gewinnt bei ihm den Charakter einer den Menschen einschließenden Schicksalslage, aus der er nicht herauskann, weil er selbst sein Leiden ist. Leid ist hier mit dem Menschsein gesetzt. Und weil Sophokles der Tragiker des Menschen ist, mußte er auch zum Tragiker des ausweglosen, äußersten und umfassendsten Leidens werden. Er hat so die Tragödie erfüllt.

Bedingung

3.

Aber ehe wir diese Dinge weiterverfolgen, haben wir das Leiden des sophokleischen Helden noch von einer andern Seite zu betrachten, von der Wirkung nämlich auf den Menschen, der eine sophokleische Tragödie gesehen hat und nun das Theater verläßt. Die Dinge, die er sich abspielen sah, waren furchtbar, erschütternd, wohl auch grauenhaft in der Härte ihrer schonungslosen Realistik. Allein, kein sophokleisches Stück entläßt den Zuschauer mit bedrücktem Herzen, im Bewußtsein ungelöster Qual.

Sophokles wirkt hierin völlig anders als sein großer Rival Euripides. In seinen «Troerinnen» zeigt dieser Dichter, wie über die gefangene Troer Königin Hekabe das Unheil mit immer dichterem Keulenschlägen herniederfährt; schließlich flammt Troja im Hintergrund auf und die gefangenen Frauen – ein armseliger Haufe – werden von den Siegern zu den Schiffen ihrem Sklavenlos entgegengetrieben, und uns bleibt nichts als das durch den Prolog vorbereitete Bewußtsein eines sühnenden Ausgleichs in weiter Ferne. Im euripideischen «Herakles» bricht ähnlich wie im «Aias» des Sophokles ein gottgesandter Wahnsinn über den Helden herein; er tötet Frau und Kinder, die er gerade vom Tod errettet hatte. Als er erwacht, ist er ein gebrochener Mann, der entsagend die Freundeshand ergreift, die sich ihm noch entgegenstreckt – scheinbar sehr menschlich, in Wahrheit die niederdrückendste Art des Verzichts. Man könnte noch manches beibringen, wo Euripides uns gewaltig erschüttert, doch in dumpfer Stimmung entläßt, mit entleertem Herzen. Sophokles dagegen denkt nicht daran, so etwas wie einen moralischen Ausgleich um jeden Preis zu erstreben, und wo dergleichen vorzuliegen scheint und man an Schuld und Sühne denken könnte, liegt es nur am äußersten Rand, nicht in der Mitte des Geschehens. Auch von einem Leiden des Menschen *ad maiorem Dei gloriam*, wie man gemeint

hat, kann weder in seinem «Aias» noch im «Ödipus», recht betrachtet, die Rede sein. Und doch ist alle dumpfe Schwere von uns gewichen, wenn eine sophokleische Tragödie verklungen ist. Wir glauben in allem Leid eines Wunderbaren teilhaftig geworden zu sein. Was wir erlebten, war etwas im tiefsten Sinne Freudiges, denn es war schön. Und dieses Schöne kam nicht lediglich von der äußeren Geformtheit der Worte und der Handlungen (in der der «Seelenführer» Sophokles freilich auch Meister ist); es quoll aus der Tiefe jenes ausgewogenen Leides selbst. Woran liegt das?

Es liegt daran, daß jene sophokleischen Menschen so unbedingt, so groß und einfach leiden. Das Echte, das in diesen Menschen liegt, wird in jenem ausgewogenen Leid, das sie vereinsamt und fast erstickt, in ihnen offenbar. In ihrem Leiden kommen sie selbst zum Vorschein, als das, was sie am meisten und am besten selber sind. Hier offenbaren sie ihre «große Art». «Adel» (*genmaion*) nennt es Sophokles. Großheit eben müssen wir es nennen. – Man verstehe nicht falsch. Was ich sagen will, ist nicht, daß das Leid der sophokleischen Menschen so etwas wie eine Prüfung wäre, aus der sie schließlich «geläuterter» hervorgehn. Dieser Gedanke liegt dem Sophokles fern, auch in seinem «Ödipus auf Kolonos». Das Leid des sophokleischen Menschen hat nicht bloß eine nur mittelbare Bedeutung als Durchgang, Stufe. Es ist endgültig, ist Vernichtung. Aber eben als absolutes Leid ist es sozusagen der menschliche Ort, wo die hohen Gesinnungen und das heißt: das wahre Sein des Menschen zum Vorschein kommen. Ich könnte auch sagen: hier im Leiden entscheidet der Mensch sich ganz zu dem, was Ewiges an ihm ist.

Um diese Sätze näher zu erläutern, blicken wir noch einmal auf jenen Aias zurück.

Aias war vor Troja der überwüchsige, harte, schwere, ehrbewußte Mann. So kämpfte er, hielt stand, lebte im Heer, nicht eben geliebt, doch hoch geachtet. Nun im Beginn des Stückes ist er ein Gottgeschlagener, ein wahnsinniger Unmensch. Seine Ehre und das heißt für ihn: seine ganze Existenz ist zerbrochen. Er leidet – wir hörten, wie er leidet. Seine Freunde, sein Weib suchen ihn zu beschwichtigen, wollen ihn seinem Leid entreißen, ahnen seine Todesgedanken und suchen ihn zu bestimmen, daß er sich ihnen erhalte und am Leben bleibe. Aber Aias läßt sich seinen Schmerz nicht wegreden, sondern bohrt ihn sich nur noch tiefer in die Seele. Er bleibt unbedingt im Leiden, wie er früher unbedingt im Kämpfen war. Er weiß besser über sich Bescheid als die andern; und wenn jene besorgt sind um sein Dasein, so ist er besorgt um sein besseres Selbst, seine Würdigkeit. Und er beginnt, noch zwischen den blutigen Tieren, den Zeugen seiner Schande sitzend, sich auf seine Lage, auf sich selber zu besinnen. Lag eben noch die Nacht des Wahnsinns auf ihm, so wird es, während er sich so auf sich selbst

besinnt und des Ausweglosen seiner Lage inne wird, nun um ihn hell und heller, und er verfügt über sich, völlig Herr seiner selbst, das was ihm jetzt am besten frommt, den Tod.

473 «Am Leben hängen, schändet einen Mann
Der seines Unheils keinen Ausweg kennt.

Wo ist da Freude, wenn so Tag auf Tag
Den Tod nur näherrückt, hinaus ihn schiebt? ...

Nein, würdig leben oder würdig sterben
Geziemt dem Edlen. Andres weiß ich nicht!»

Und ähnlich wie mit Aias steht es mit Ödipus. Das Drama des Ödipus ist, äußerlich gesehen, der Sturz eines großen, beglückten, mächtigen, klugen, selbstsicheren Mannes hinab in die grauenvollste Erniedrigung. Aber war Ödipus im Glanz seiner Herrschergröße wirklich der, für den er galt? War dieser Glanz nicht eine Larve, die verbarg? War diese Pracht nicht bloßer Schein? Ja, sie war Schein, denn der den Königsmantel trug, war ein Mörder, ein Verworfenener. Sein Sturz erst in die Erniedrigung hat ihn enthüllt als den der er ist, nämlich den Mörder, den Verworfenen – nein, den in jener Erniedrigung eben doch Rechten, Würdigen. Denn hat sein Schicksal, das wir im Drama erlebten, die Wahrheit über das Blutschänderische dieses Vaternörders an den Tag gebracht, so enthüllt das Grenzenlose seines Leidens nun sein wahres inneres unzerstörbar echtes Sein. Ödipus ist groß durch seine Fähigkeit zum Leiden, zu einem Leiden von großer Art. Um Wahrheit über den Königsmord zu schaffen und das Land zu entsühnen, hatte er die Fahndung begonnen. In dieser Fahndung war er nur noch leidenschaftlicher geworden, als er schon ahnte, daß er selbst verstrickt war, und die andern ihm rieten, die Sache ruhen zu lassen. Nun, im Leid, in der Erniedrigung setzt er das fort, was er im Glanz und in der Herrschaft begonnen hatte. Er richtet in sich selbst den Königsmörder, entsühnt das Land, indem er sich ausstößt. Er hat seine Macht, sein Glück, seinen Glanz verloren, aber das unverfälschte Sein ist in seinem unsäglichen Leid zum Vorschein gekommen. Mit einer seltsamen Mischung von schmerzlicher Trauer und Erhabenheit hören wir den Spruch, mit dem das Drama endet:

1524

«... Sehet, das ist Ödipus,
Der den Spruch der Sphinx gelöst hat und ein Mann war
groß an Kraft.»

Es wäre möglich, alle sophokleischen Dramen zu durchlaufen, und es würde sich immer wieder dasselbe zeigen, wie das völlig ausweglose, mit

unbedingter Leidenschaft durchlittene Leid des sophokleischen Helden erst das Ernsthafte im Menschen entbirgt. «Getrost, du lebst», sagt Antigone zu Ismene, «aber meine Seele ist längst gestorben, also kann ich den Toten dienen.» Und dies Gestorbensein in den unsäglichen Leiden, die ihr Geschlecht durchlitten hat, ermächtigt sie zu ihrer Tat, zu der mit Todesstrafe bedrohten Bestattung des gefallenen Bruders, die sie als ihre schwesterliche Pflicht betrachten muß. Auch Philoktet, Elektra beweisen das, was sie eigentlich sind, durch ihr nicht bloß getragenes, sondern leidenschaftlich gewolltes Leid.

Das Leid also, gerade weil es bei Sophokles nicht einer äußeren Lösung zustrebt, weil es ohne Ausweg, weil es absolutes Leiden ist, hat so die Kraft, den Menschen zu offenbaren, ihn dem Schein zu entreißen und ihn fest auf sein eigenes Fundament zu gründen. Wie redet der sophokleische Chor von Vernunft, Maßhalten, *Sophrosyne*! Wie sind auch die andern Mitspielenden bereit, dem großen Menschen zuzureden, ihn zu ermahnen, zu beschwichtigen! Wie fallen dabei wahre und gute Worte! Aber das alles sind nur Worte, aus tatlosem Wissen geboren und zur Tatlosigkeit verurteilt. Jene klugen Greise, Männer und Frauen, sind mit ihrer Weisheit nur Schatten gegen den oft unweisen, maßlos leidenschaftlichen Helden. Dieser war wohl auch im Glück und in der Größe vom Schein umstellt, zerstreut hinein in das Viele, und abgezogen von sich selbst. Nun, im Leiden, ist er ganz auf sich selbst zurückgeworfen. Ein großer Ernst ist über ihn gekommen. Und seine Worte sind nun nicht nur Worte, sondern sind wirklich. Sie stiften Gesinnung, und das heißt wieder: sie stiften den Menschen.

Und hier sehen wir denn, warum Sophokles, der Tragiker des absoluten Leidens, auch der Tragiker des Menschen ist. Denn diese, oft nur nicht ernst genug genommene Auffassung ist richtig. Daß er in seinen Tragödien Menschen darstelle, wie sie sein sollen, Euripides nur, wie sie sind, hat Sophokles selbst gesagt, und schon die antike Kunstbetrachtung hat seine Hauptleistung darin gesehen, daß er «Gestalten» gebildet habe. Als Gestaltenbildner ist Sophokles oft gepriesen worden; und wirklich, was von seinen Tragödien, wenn man sie liest oder sieht, sich tief in unsere Empfindung einprägt und unauslöschlich vor unserem inneren Auge beharrt, es sind die sophokleischen Gestalten: jener Ödipus, jene Antigone, jener Aias, jene Elektra. Dies hat keiner so tief empfunden wie Winckelmann, der den Sophokles nächst seinem Homer am meisten geliebt hat. Er bemerkt von ihm in seiner erfüllten, vielsagenden Art: «Sophokles rührt das Herz durch innere Empfindungen, die nicht durch Worte, sondern durch empfindliche Bilder bis zur Seele dringen.» («Empfindlich» meint in Winckelmanns Sprache das, was unsere Empfindung bewegt, was eindringt.) Winckelmann hatte vor allem das tief Einprägsame der sophokleischen Gestaltenbildung vor Augen. Al-

lein, woran liegt es, daß diese Gestalten – durchweg leidende Menschen von großer Art – sich so in unsere Empfindung, unsere Seele prägen, und doch so ganz Gestalt bleiben. Worauf beruht das Eindringliche ihrer Plastik? Darauf, daß sie so seiend, so ganz sie selber sind durch die Absolutheit ihres Leidens. Denn, das Leid *versammelt* den Menschen zu sich selbst, *versammelt ihn zur Gestalt*. Es ist darum plastisch im umfassenden Sinn (während der einseitige Ausdruck der Freude, die außer sich bringt, erhebt, lockert, löst, exzentrisch und wider den Sinn der Plastik ist). Das Leid aber macht, daß der Mensch ganz *bei sich*, in sich gegründet, daß er ernsthaft ist. Er ist in diesem Ernste dann auch wahr, und darum schön. Unter Wahrheit verstehe ich hier aber nicht ein ruhiges, wohl gar bequemes Übereinstimmen mit anerkannten Ordnungen und Normen, sondern die harte Nacktheit des Notwendigen. Diese Wahrheit ist etwas so Köstliches in der Welt, daß sie nur durch das äußerste Leiden aus der Zerstückelung zu sich selbst gelangt. Dann ist mit ihr auch die Schönheit in der Welt, deren Same zwar überall ruht und keimt, oft dicht neben dem Grauensvollen und Schrecklichen (das ihr jedoch nichts anzuhaben imstande ist), die aber eines scharfen Geburtshelfers bedarf, um zum Leben gebracht zu werden, und das ist der unsägliche Schmerz, der Strahl des Zeus, der Semele vernichtet und Dionysos zum Leben ruft.

Und also schließen die verschiedenen Hinblicke sich in eins zusammen, und wir begreifen, warum Sophokles, der leidenschwerste unter den griechischen Tragikern, auch der wahrste Menschenbildner unter ihnen und zugleich der Schöne ist.

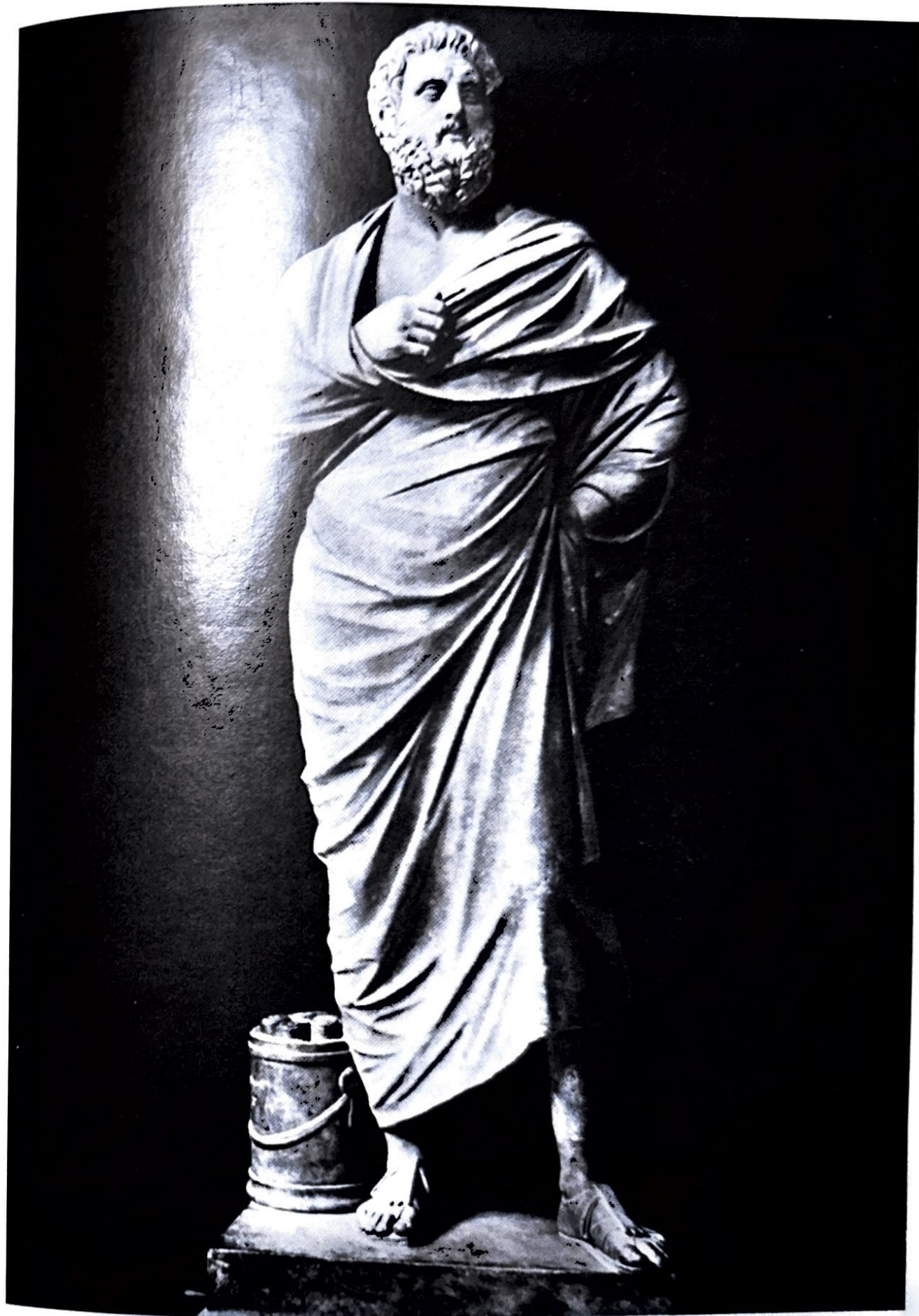
4.

Noch einer letzten Kraft des tragischen Leids bei Sophokles muß ich gedenken. Es bringt, so sahen wir, den Menschen in das richtige Verhältnis zu sich selbst: es rückt ihn auch ins rechte Verhältnis zu seinem Gott. Und hier rühren wir an das, was man die «Frömmigkeit» des Sophokles genannt hat, die schon seine Mitwelt an ihm erkannte.

Die Gottheit ist nach dem Glauben des Dichters stark, edel, ewig, dem Strom der Veränderungen und der Unstätigkeit enthoben. Der Mensch ist vor ihr nichts, ein Scheinbild, ein flüchtiger Schatten. So sagt Athene im «Aias», so tönt es uns immer wieder aus der Tragödie des Sophokles entgegen. Denn der Mensch ist in die Wandelbarkeit hineingeworfen, er steht unter der «Allgewalt» der Zeit. An ihm als einem zeitlichen Wesen hat nichts Bestand. «Die Kraft des Bodens versiegt, es welkt die Leibeskraft; die Treue stirbt, Untreue wuchert auf; nie atmet unwandelbare Liebe die Brust des Freunds ... Holdes wird bitter, heute oder morgen, und, kommt die Zeit, auch wieder hold.» –

Indessen, dieser nichtige Mensch ist doch zugleich auch ein in seiner Sphäre wieder unheimlich mächtiges Wesen. «Vieles ist ungeheuer, aber nichts so ungeheuer wie der Mensch», und wenn er sich das Meer und die Erde unterworfen hat, die Tiere durch List und Anstalt in seinen Dienst gezwungen, wenn er die Sprache erfand, Staat und Gesetz errichtete, Mittel gegen Frost und Regen ersann und Herr wurde auch über die Krankheit – nur nicht über den Tod –, so treibt ihn diese ungeheure Leistung, durch die er sich über die Tierwelt zur Kultur erhob, immer weiter und weiter, und gerade der Geisteskräfte verfällt jenem edlen Übermut, den die Griechen *Hybris* nennen und dem der Gott von Delphi sein «Erkenne dich!» entgegenhält: «erkenne, daß du ein Mensch bist», und so eben: «erkenne deine Nichtigkeit in deiner Mächtigkeit!» – Aber der überkühne Mensch gleicht dem Bergsteiger, der immer weiter und weiter steigt, bis er sich ins Ausweglose verstiegen hat und ihm allein der Sturz in die Tiefe bleibt. Er kennt sich nicht; er hat im Überschwang der Kraft die Grenze aus dem Blick verloren, und das ist dann der Augenblick, wo ihn die Gottheit ins Unheil stürzt. Im Leiden aber, welches ihn zu sich selber bringt, wird er in der Vernichtung seines Menschseins inne, und während er zuvor im Genuß der Kraftentfaltung, nur immer unbekannter mit sich selbst, immer mehr den Grund seiner Existenz zu verlieren drohte, rückt er im Leiden nun mit dem richtigen Verhältnis zu sich selbst auch in das richtige Verhältnis zu seinem Gott, und tauscht für die *Hybris*, die ihn hinriß, die Nüchternheit der *Sophrosyne* ein, welche, als eine Art Zusichkommen, der festeste Grund des Menschseins ist.

Dieses aber, das «richtige Verhältnis zu sich selber wie zur Gottheit», war offenbar das, was Sophokles in seinem Leben verwirklichte, warum er als «glücklich» und «Götterlieblich» galt, was seinem ganzen Wesen die Sicherheit gab, in der Ernst und Anmut sich vereinten, und woraus ihm die Freudigkeit, von der wir zu Anfang gesprochen haben, floß. Blickte er um sich her in die Welt, so fand er freilich nur Kampf, Not, Verwirrung, Schein und ein unsägliches Leid. Er schloß die Augen nicht vor dieser Wirklichkeit. Aber er trat auch nicht mit Worten dagegen an, um sich, wie Euripides, schließlich doch müde zu bescheiden. Er ging über dem Erleben des Leids auch nicht in die Wüste und sann nicht nach über eine Erlösung von allem Leid auf dem Wege eines völligen Weltverzichts. Er sah hin, sah das Leid als das, was es war, erkannte seine furchtbare Unabdingbarkeit. Ja, er schaute noch tiefer in das Leid hinein, durchschaute es sozusagen und entdeckte, daß es eben in seiner Ausweglosigkeit die Kraft hat, das was am Menschen ernsthaft und wahr und seiend und göttlich ist, zum Vorschein zu bringen.



TAFEL 2
SOPHOKLES. ROM, LATERAN



TAFEL 3

KOPF DES SOPHOKLES. ROM, VILLA MEDICI. GIPSABGUSS

Dies aber ist nun allerdings eine tief freudige Weisheit, die sich da in der Trauer offenbart. Die Gegensätze scheinen sich zu berühren, und wir sagen uns, daß Sophokles, weil er das Leid am absolutesten erfuhr, es auch am bejahendsten – fern von allem sogenannten griechischen Pessimismus – erleben konnte. Sophokles, der am meisten attische unter den griechischen Tragikern, ist hierin auch ausnehmend griechisch.

Es ist die Art der Griechen, daß die Welt ihnen nicht zerstückt und zerfahren in Einzelheiten begegnet, je nachdem wie das primitive Zweckdenken oder die Sucht des triebhaften Daseins sich angesprochen fühlt. Die wunderbare Gabe war ihnen verliehen, alles im Ganzen und auf das Ganze hin zu sehen. Auch im Gegensätzlichen erlebten sie nicht die Unverträglichkeit des Widerspruchs. Sie sahen im Entgegengesetzten vielmehr die zueinander gehörenden Pole, zwischen denen je ein Ganzes schwingt. In der Entzweiung bewies sich ihnen die Einheit der Welt. Und ihre Kraft, ganz zu sein, war so groß, daß die schönste Ganzheit sich ihnen gerade im Gefüge widerstrebender Kräfte aufzubauen schien, so im Bauwerk wie im Bild wie im Gedicht. «Harmonie» ist der wundervolle Name für ein solches aus widerstrebenden Kräften zusammengebändigtes Gefüge – ein Wort, das in unserem alltäglichen Gebrauch leider so abgegriffen wurde, daß man unter ihm gewöhnlich nur eine blasse Ausgeglichenheit versteht, aber an die Spannungen, die dahinter stehen, an die Leistung, die es erfordert, kaum mehr denkt.

Was sich in Sophokles zum Erstaunen herrlich darstellt, ist die griechische Harmonie des Freudigen und der Trauer, des Festlichen und des namenlosen Leids. Bedarf es noch eines Worts darüber, welche Tapferkeit dazu nötig war, das Leid so wie der Tragiker Sophokles bis in seine Tiefen hinein zu kennen und es zugleich so freudig zu erfahren, zugleich den Ödipus zu ersinnen und im Leben ein solcher Mensch zu sein?

Ich spreche nicht von dem Anruf, der von dieser in den sieben erhaltenen Tragödien Gestalt gewordenen Leistung des Dichters auf alle nachfolgenden Geschlechter ausgeht, zumal auf solche, die das Leid nicht bloß vom Hörensagen kennen. Ich schließe mit dem Wort eines deutschen Dichters, der einst den Anruf des Sophokles so deutlich wie wenige vernommen hat und wie nur wenige in das freudig-ernste Wesen dieses Menschen eingedrungen ist. Es ist das «Sophokles» überschriebene Epigramm Hölderlins, das alles, was ich hier auseinanderzulegen suchte, in unvergleichlich gesammelter Kürze in sich faßt:

«Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.»

SOPHOKLES

I. DAS LEBEN UND DER MENSCH

Er stammte aus einem vornehmen, alten Haus, wuchs auf in Glanz und Wohlstand, und wenn sein Vater Sophillos, wie es scheint, einen nicht geringen Teil seines Einkommens aus einer mit Sklaven betriebenen Waffenfertigung zog, so mag man dies als erstes Zeichen für die Vereinigung von altem Herkommen und fortschrittlichem Geiste nehmen, die in seinem engsten Kreise herrschte.

Geboren war er um die Mitte der neunziger Jahre des fünften Jahrhunderts – genauer mag es das Jahr 497/6 gewesen sein –, und da sein Tod im Jahre 406/5 feststeht, so umspannte er mit seinem langen Leben fast dieses ganze ungewöhnliche Jahrhundert, sah dessen Leistungen wie Wandlungen, seine Größe wie seinen Untergang.

Sein Verhältnis zu den beiden anderen großen Tragikern bestimmte eine alte Zusammenstellung, die besagt: er habe als junger Mensch nach der Schlacht bei Salamis den Siegesreigen geführt, während Aischylos mitkämpfte und Euripides damals eben geboren wurde. Da mag das Festliche und Freudige angedeutet sein, das die Erscheinung des Sophokles dem Ernst des Marathonstreters Aischylos gegenüber auszeichnete. Doch liegt auch das andere darin: daß er zwar nicht mehr, wie Aischylos, in seinem Fühlen, Denken geprägt war durch die jahrzehntelange persische Bedrohung und das Ungeahnte des errungenen Sieges, doch daß er davon auch nicht bloß, wie Euripides, vom Hörensagen wußte. Die frühe Erinnerung an jene Not und die Errettung, die noch sein Freund Herodot zuvörderst nur als ein Werk der Götter verstehen konnte, begleitete ihn aus der Knaben- und Jünglingszeit, während er der neuen Epoche zuwuchs, die wir mit dem Namen des Perikles benennen. Ihren ausgreifenden Unternehmungsgeist (*tólme*), der den Spartanern so viel Sorge machte, preist Perikles in der Gefallenenrede: «Allüberallhin haben wir Meer und Land gezwungen, unserem Wagemut Wege zu bereiten, und allerorts für alle Zeiten Male gesetzt des Schlimmen wie des Guten.» Auch Sophokles war mit einem Teil seines Wesens von dem scharfen Ungestüm, doch auch Unheimlichen dieses Geistes mitergriffen, während er zugleich – das ist das Besondere an ihm – fest an dem alten Überkommenen hing. – «Der Mensch in seinen Kulturtaten

Sophokles, Tragödien. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Schadewaldt. Die Bibliothek der Alten Welt, Zürich und Stuttgart 1968, 415–454. – Das Nachwort und die Daten zu den einzelnen Dramen sind hier in umgekehrter Folge angeordnet. Das Nachwort allein wurde erstmals veröffentlicht in: Sophokles, Die Tragödien, Fischer Bücherei, Exempla Classica 81, Frankfurt am Main und Hamburg 1963, 375–390.

das ungeheuerste aller Lebewesen» – «Der Mensch auch wieder in seinem Leben als ein Nichts zu zählen», sollte er später seinen Chor singen lassen.

Doch nahm gerade er am Leben des neuen Großstaates Athen, Haupt eines Reiches, tätigsten Anteil, stieg unter die «Ersten» im Staate auf und stand mit Perikles auf vertrautem Fuße. Kaum konnte einem Mann wie ihm verborgen bleiben, wie die durch Perikles nach dem Sturz des Areopags von 462 verwirklichte äußere Demokratie gar zu sehr auf den einen Mann abgestellt war. Doch versah er unter Perikles die bedeutendsten Staatsämter, war Schatzmeister des Bundes in dem wichtigen Jahr der Neuordnungen 443/2, war zusammen mit Perikles im Samischen Krieg Stratege (441/40), dann wahrscheinlich noch einmal beim Feldzug gegen die Anaiiten (427) und gehörte noch im hohen Alter nach dem Zusammenbruch in Sizilien, als ein Mann von alter oligarchischer Gesinnung, dem obersten Rat der Zehn Probulen an (413).

Vielleicht hat der Berichterstatter recht, der bemerkt: besonders tatkräftig sei Sophokles als Politiker nicht gewesen, sondern «wie nur eben ein Athener vom rechten Schlage». Es scheint, die Aufgaben, die er versah, waren nicht so sehr politische oder gar militärische als solche, die im Verwalten, Ordnen und Verhandeln neben einem wachen Weltverstand, menschlichem Geschick und gestaltendem Sinn vor allem Vertrauenswürdigkeit verlangten. Als ein «Athener vom rechten Schlag» war er, so scheint es, ebenso den Herrschenden in ihrem Kreis erwünscht wie auch dem Volk, das ihm vertraute. Zu seiner Wahl in das Strategenamt 441 hatte – bezeichnend für das, was man in ihm sah und sich von ihm erwartete – nicht zuletzt der Eindruck beigetragen, den das Volk von seiner «Antigone» als einem Zeugnis «politischer» Gesinnung empfangen hatte. Er wieder fühlte sich der Stadt Athen «in ausnehmendem Maße zugehörig» (*philathenaiótatos*), was sein alter Biograph damit belegt: er sei nie – wie Aischylos und Euripides – dem Rufe fremder Fürsten nach auswärts gefolgt.

Noch tiefer in den «anderen» Wesensteil des Dichters führt sein Wirken in Religion und Kult. Der Mann, der in der Umgebung des Perikles wohl auch einem Anaxagoras begegnete, der die Sonne für einen Feuerklumpen erklärte und später wegen Gotteslästerung vor Gericht stand, war stadtbekannt als «einer der Gottesfürchtigsten und Frömmsten» (*theosebéstatos*). Er war Priester eines Heros aus dem Kreis des Heilgottes Asklepios, nahm in dieser Eigenschaft bei der Einführung des Asklepioskults von Epidauros den Gott im Jahre 420 in seinem Haus auf, gründete ihm einen Altar und dichtete für ihn das Kultlied, das noch Jahrhunderte später im Gebrauch war. Das war bei ihm – so wenig damals das Priesteramt ein «geistliches» Amt war – nichts nur Konventionelles oder Äußerliches. Die in den Heilkulten

heimischen Gedanken des «Heilen» und «Reinen», der «Befleckung» und «Reinigung» wirkten in fast alle seine erhaltenen Tragödien hinein, am stärksten in «Antigone», «König Ödipus», «Elektra». Und auch von dem religiösen Traumleben jenes «Staats- und Weltmannes» erfahren wir. Ein goldener Kranz war auf der Akropolis gestohlen worden; da wies ihm Herakles im Traum den Platz, wo er versteckt lag, und mit dem Preis, der für die Wiederbeschaffung ausgesetzt war, stiftete er dem Herakles dann ein Heiligtum. Die Geschichte wurde von Griechen wie Römern stets ernst genommen, und erst unserer rationalistischen «Kritik» blieb es vorbehalten, sie – an der doch nichts so gar Mirakulöses ist – ins Reich der Fabel zu verweisen.

In der Vereinigung von «freundlich angefaßtem Neuen» mit «in Treue bewahrtem Ältesten» (um einen Ausspruch Goethes auf ihn anzuwenden) hat er so dauerhaft wie kein anderer die Liebe des wetterwendischen und sonst so gar nicht zu fester Anerkennung bereiten Athenervolkes auf sich gezogen, das ihm als Dichter bei den etwa dreißig tragischen Wettkämpfen, an denen er sich, seit seinem ersten Auftreten 468, über mehr als sechzig Jahre hin beteiligte, gar achtzehnmal den ersten Preis und nie den dritten zuerkannte. Als eine Art menschlichen Wunders lebte er unter ihnen, umgeben von dem Zauber jener *Charis*, die wir mit «Anmut» oder – ein wenig künstlich, doch «griechischer» – mit «Erfreulichkeit» wiedergeben mögen. Diese «*Charis* seines Wesens», sagt, gleichsam zusammenfassend, der Biograph, sei «so groß gewesen, daß allenthalben alle Welt ihn liebte», und noch in manchen Einzelzügen hat die Erinnerung ihr Bild bewahrt.

Da war zunächst seine *Eudaimonie* (wie noch Erwähnungen des Aristophanes erkennen lassen) in Athen so sprichwörtlich wie auch seine Heiterkeit und seine gute, menschenfreundliche Art (*eúkolon*). Er bewies sie aufs schönste, als er nach dem Tode seines größten Rivalen Euripides seinen eigenen Chor in Trauerkleidung und unbekrönt auftreten ließ. Was man ihm allenfalls in seinen späteren Jahren nachsagen konnte, war seine «Genauigkeit in Geldsachen», die ihn wohl gar, wie das Witzwort sagte, veranlaßt hätte, aus Sparsamkeit statt in einem Schiff «auf einer Matte über See zu fahren». Doch war dies wirklich auch alles, was man ihm vorwerfen konnte, und in seiner «Heiterkeit» wie *Eudaimonie* galt er auch wieder in Athen als so «gottgeliebt wie kein anderer».

Mit allen Vorzügen auch des Leibes ausgestattet, tat er sich in der Jugend ebenso in den Leibesübungen wie in der Musik hervor, zeichnete sich im Ballspiel und im Tanz wie andererseits auf der Leier aus und hat, da er noch selbst nach der alten Weise in seinen frühen Stücken als Schauspieler auftrat, in der Rolle seiner Nausikaa durch sein Ballspiel auf der Bühne so ent-

zückt wie durch sein Leierspiel als Thamyris. Mit feiner erotischer Empfänglichkeit war er sein ganzes Leben lang «den Schönen hold». Und so bekam er es, als er einmal mitten in einer wichtigen Beratung nach einem schönen Knaben blickte, von Perikles zu hören: «Ein führender Mann müsse nicht nur reine Hände, sondern auch reine Augen haben.» Noch im höchsten Alter verriet er, wie es um ihn gestanden hatte, als er auf die Frage: ob er wohl noch einer Frau beiwohnen könne, auffuhr: «Um Gottes willen, Mensch!»: «welche Wohltat es doch sei, gleichsam einem wütenden Herrn entlaufen zu sein!» Im freimütig-lockeren, auch losen Gespräch, wie dies in jenem Athen genau so zu Hause war wie im Italien der Renaissance oder im England Shakespeares, bewies er sich als lebenswürdigster Unterhalter mit manchem *mot d'esprit*, das vorwiegend auf die fein geschliffene Antithese gestellt war. Von Euripides, daß er die Frauen hasse: «Ja, auf der Bühne, aber nicht im Bett!» – Von Aischylos, dem man nachsagte, daß er seine Tragödie in der Betrunkenheit geschrieben habe: «Er treffe schon das Richtige, aber ohne es zu wissen!» – Und wieder von Euripides und dessen Kunst: «Er stelle Menschen dar, wie sie sind, er – Sophokles –, wie sie sein sollen», wobei er mit den letzten beiden Aussprüchen zugleich seinen eigenen wachen Kunstverstand bezeugte, der ihn auch eine nicht erhaltene Schrift «Über den Chor» verfassen und einen «Musenthiasos» gründen ließ, in dem man die Musen gewiß auch mit manchem gebildeten Gespräch über die Kunst zu verehren wußte. Sein Sinn für Freundschaft zeigte sich allenthalben, am greifbarsten darin, wie er den ihm nahe verbundenen Geschichtsschreiber Herodot, der Ende der vierziger Jahre in Athen war, in seiner «Antigone» (Vers 905) und noch im «Ödipus auf Kolonos» (Vers 339) durch Entlehnungen aus seinem Werke (Herodot 3, 119 und 2, 35, 2) sowie auch durch eine auf ihn gedichtete Ode ehrte. – Von seiner Lebenswürdigkeit und Höflichkeit zeugt die Antwort, mit der er dem Feldherrn Nikias gegenüber es ablehnte, in einer Beratung als erster seine Stimme abzugeben: weil er der Älteste sei. «Ja, ältester an Jahren, aber du an Wert und Würde!» – Auch die Melancholie des höchsten Alters hatte von diesem Humor nichts verloren. Auf den nicht eben feinen Vorwurf: er zittere, aber tue ja nur so: «Er sei nicht freiwillig achtzig Jahre alt!» –

Gleichsam eine Augenblicksaufnahme nach dem Leben hat von seiner Art in den besten Jahren der Dichter Ion von Chios in seinem Erinnerungsbuch «Epidemiai» gegeben und ihn so – wie dies eben nur das Augenblicksbild leistet – in voller, ganzer Lebendigkeit hingestellt. – Den Dichter Sophokles, so erzählt er, habe er auf Chios getroffen, als er als Stratege auf der Fahrt nach Lesbos war. «Sein Wirt, der attische Proxenos Hermesilaos, gab ihm ein Essen, und als nun der Knabe, der als Mundschenk beim Feuer

stand, vom Feuer rötlich überstrahlt wurde, war Sophokles von der Schönheit des Knaben sichtlich angemutet und fragte ihn: «Ob er wünsche, daß er recht mit Behagen trinke?», und als der Knabe es bejahte: «So solle er sich beim Hinstellen und Abtragen des Bechers nicht beeilen!» Als der Knabe noch viel röter wurde, wandte sich Sophokles an seinen Tischnachbar: «Wie schön und treffend sagt doch Phrynichos:

„Es strahlt auf purpurnen Wangen des Eros Licht!“ – Darauf ein Schulmeister aus Erythrai, der unter den Gästen war: «Nun, Sophokles, du bist zwar ein Fachmann in der Dichtkunst. Allein, das ist von Phrynichos nicht recht gesagt: die Wangen eines Schönen „purpurn“ zu nennen! Denn bestriche ein Maler die Backen dieses Knaben mit Purpurfarbe, er würde nicht mehr schön erscheinen! Das ginge aber doch nicht an, daß man das Schöne dem nicht schön Erscheinenden gleichsetze!» – Da lachte Sophokles über den Mann und sagte: «So findet auch das Simonideswort nicht deinen Gefallen, das allgemein doch für vortrefflich gilt:

„Wenn die Jungfrau aus purpurnem Munde die Stimme schickt ...“

Und auch nicht, wenn Homer vom „goldenen Haar“ des Apollon spricht. Denn würde ein Maler die Haare des Gottes goldgelb und nicht schwarz malen, das Bild wäre geringer. Oder wenn er „rosenfingrig“ sagt. Denn tauchte jemand die Finger in Rosenfarbe, so ergäbe das die Hände eines Färbers, aber nicht einer schönen Frau!» – Man lachte laut, und der Erythraier war betreten. Er aber wandte sich wieder an den Knaben, als dieser gerade mit dem kleinen Finger ein Hälmchen aus dem Becher entfernen wollte. «Ob er das Hälmchen sähe?», und als er sagte, er sähe es: «So möge er es wegblasen, damit er sich nicht den Finger naß mache!» Als der Knabe nun mit dem Gesicht an den Becher kam, führte er ihn näher an den Mund heran, so daß Kopf und Kopf aneinander kamen, und als er ihm ganz nahe war, griff er zu mit der Hand und küßte ihn. Als alle Beifall klatschten mit Lachen und Rufen: «Wie fein er den Knaben überlistet habe!», sagte Sophokles: «Ihr Männer! Nun, ich übe mich in der Strategie! Sagt Perikles doch, ich verstehe zwar etwas vom Dichten, doch nichts von der Kriegskunst. Nun! ist mir dies mein Strategem nicht gut gelungen?» – Und Ion von Chios fügt hinzu: «Von so feiner Art sagte und tat er vieles, wenn er beim Wein saß und sich unterhielt.» –

Solche Bilder vor Augen, nimmt es immer wieder wunder, wie dieser im Leben so freudige Mann zugleich der Tragiker gewesen ist, der schon nach dem Urteil der Antike die Tragödie zur Höhe hinaufgeführt und ihr die strengste Form gegeben hat. Nun ist Künstlerpsychologie ein weites Feld. In die verschiedensten Gestalten kann das Genie sich kleiden und – verkleiden, darunter ebenso in die des Pedanten wie in die des Weltmanns.

Doch scheint nun einmal der schöpferische Geist ein beträchtliches Maß an Leiderfahrung mit oft chaotischen Dunkelheiten, Irrwegen, Umwegen, von außen hereindringenden wie auch selbst herbeigezogenen Schicksalsfällen nötig zu haben, um das schöne Werk hervorzubringen – in Antike und frühem Griechentum nicht anders als in unserer individualistischen Moderne. Auch bei Sophokles war es so. Sein zweiter «Ödipus» zeugt unüberhörbar von unsäglich schmerzlich erlittenen Bitternissen, und die Rufe des Chors im «König Ödipus»: «Wozu noch tragische Chöre führen?» und «Hingeht das Göttliche!» geben mit dem gesamten großen mittleren Chorlied (Vers 863–910) den Beweis dafür, wie der Dichter nach der Pest in Athen und der durch die Seuche heraufgeführten Erschütterung der alten Sitte und des Glaubens – vom Umschwung in der Politik nach dem Tod des Perikles nicht zu reden – am Beginn der zwanziger Jahre des Jahrhunderts eine Art Weltverfall in einer Entgöttlichung der Welt voraussah, die auch sein Wirken als tragischer Dichter sinnlos machte. – Als Leistung also, nicht allein als Ausdruck eines guten, glücklichen Naturells haben wir jene Freudigkeit des Menschen wie Tragikers Sophokles zu verstehen. Aus dem Wesen des absoluten Leids, wie er zumal das Leid erfaßt hat, haben wir es früher zu deuten gesucht und uns dafür auch auf Hölderlins Epigramm berufen:

«Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.»

Heute dürfen wir vielleicht schlichter sagen, daß Sophokles in seiner alten, festen und lebendigen Gottumschlossenheit mit seinem inneren Dasein einem Bereich unerschütterlicher Ordnungen und lebendiger Harmonien zugehörte. Die Schönheit, die in größter Stärke, Reinheit und Vollendung so nur er unter den großen Tragikern der Zeit besaß und in der er in seinen Tragödien das letzte, gnadenlose Leid gefaßt und zum «Bild» erhoben hat, zog er in seiner Kunst von dorthier wie in seinem Leben wohl jene Freudigkeit.

Und so bleibt, aufs Ganze gesehen, der schlichte Nachruf gültig, den über ihn nach seinem Tode der Lustspieldichter Phrynichos gesprochen hat:

«Seliger Sophokles! er lebte lange Zeit
Und starb als ein beglückter, feiner Mann.
Er machte viele schöne Tragödien
Und endete schön und trug kein Leid.» –

Noch über seinen Tod hinaus wirkte die Liebe, die Verehrung, die er sich in Athen und im übrigen Hellas erworben hatte. Und so gab auf die Nachricht von seinem Tod der damals die Stadt Athen aufs schärfste belagernde

Spartaner Lysandros dem Gestorbenen den Weg zur Grabstätte an der Straße nach Dekeleia frei. Das Volk von Athen erhob ihn später «um seiner Bestheit willen» und «weil er den Gott von Epidauros in Athen aufgenommen» hatte, unter dem Namen «Dexion», das ist: der «Empfangende», in den Kreis der Landesheroen – was sonst nur Städtegründern und Königen geschah – und beschloß für ihn alljährliche Opfer.

In der Statue im Lateran, die ein guter, nicht bekannter Künstler zur Zeit der Neuordnung des Theaterwesens unter dem Staatsmann Lykurgos in Athen in den dreißiger Jahren des vierten Jahrhunderts nicht «nach dem Leben», wohl aber «nach dem Wesen» geschaffen hat, steht der Dichter vor uns: ein kräftiger, wohlgestalteter Mann, aufrecht, zusammengefaßt an Leib und Seele – Bild des «Tüchtig-Schönen», des Atheners wie er sein sollte, Bild eines freien Menschen.

2. DIE DICHTUNG

Der neue Stil

Auch in seiner Kunst erscheint Sophokles zunächst als energischer Neuerer. Er verläßt den Weg, der von Aischylos kommend bei Euripides weiterführt, um gerade in der neuen, nur ihm eigenen Richtung das edle Alte nur um so reiner zu bewahren.

Um die in der Überlieferung genannten wichtigsten Neuerungen aufzuführen:

1. Er brach nach seinen ersten Anfängen mit der alten Gewohnheit, daß der Dichter auch selbst als Schauspieler in seinen Stücken auftrat. Seine späteren wichtigsten HAUPTSCHAUPIELER waren ein Tlepolemos, ein Kleidemides, ein Kallippides, den Aristoteles als ebenso bedeutenden wie angefochtenen Schauspieler erwähnt.

2. Er fügte den zwei älteren Schauspielern einen dritten hinzu, was eine starke Vermehrung der Rollen ermöglichte. Aischylos in der «Orestie» ist ihm hierin gefolgt.

3. Er erhöhte die Zahl der Chormänner von zwölf auf fünfzehn.

4. Er führte eine malerische Ausstattung der Bühne (*Skenographie*) ein. Dies geschah sichtlich aus dem Bedürfnis nach mannigfaltigeren szenischen Situationen sowie gewiß im Zusammenhang mit der sich damals mächtig entwickelnden großen Malerei.

5. Er griff, nach einem wichtigen Zeugnis des Aristoxenos, als Musiker die Phrygische Melodik auf und verband sie mit der Manier des Dithyrambos.

6. Er löste den trilogischen Verband auf, den Aischylos ganz überwiegend eingehalten hatte, und stellte jede der drei zusammen aufgeführten Tragödien nach Stoff und Handlung auf sich selbst.

Wie man ohne weiteres sieht, schuf sich der Dichter mit den meisten dieser Neuerungen die Mittel, um die neue Tragödie vielseitiger, beweglicher und darstellerisch wie dramatisch anspruchsvoller zu gestalten. Es war über Aischylos hinaus der entscheidende Schritt vom alten dionysischen Oratorium zum ganz auf das Dramatische gestellten Drama. Das Wichtigste war dabei die Auflösung der Trilogie in Einzelstücke. Sophokles hat nicht mehr wie Aischylos große, weitläufige, über Zeiten und Geschlechter hingehende Geschehenszüge dargestellt. Er versammelte das Geschehen auf den Einzelnen, der *sein* Tun tut, *sein* Schicksal trägt, *sein* Leiden leidet, und beschränkte also die Handlung auf das Einzeldrama, das ein abgeschlossenes, gerundetes, streng komponiertes Gebilde wurde.

Das neue Drama brachte auch in der inneren Gestaltung eine Fülle von Neuerungen, die uns an den erhaltenen sieben Tragödien noch sichtbar vor Augen stehen. Die Chorpartien wurden eingeschränkt, was nicht bedeutet, daß sie – wie bei Euripides – entwertet wurden. Chöre und Dialog bilden zusammen ein ausgewogenes, abgestimmtes Ganzes, und immer noch dringt in den Chören der dionysische Urgrund herauf und tut sich in ihnen der tragende Goldgrund auf, in dem, unmittelbarer als in der Handlung, das Göttliche aufleuchtet. – Der Einschränkung der Chorpartien entspricht eine große Bereicherung des Szenars, sowohl was Szenenart und Szenenfolge wie den inneren Bau der Einzelszene angeht: wechselnde, vielgestaltige Situationen, Steigerungen, Verzögerungen, Umschwünge, Gegenführungen, Parallelführungen. Und ferner eine immer größere Beweglichkeit des Dialogs, der neben entwickelteren Redewechseln Vers um Vers (*Stichomythien*) sogar das Dreigespräch heraufführt. In den Reden Verfeinerung der Argumentation wie des Seelenausdrucks in Zorn, Verachtung, Mitleid, Ironie – «tragischer» Ironie –, Befürchtung, einer reichen Skala der Leiden. Das bei Aischylos noch so bedeutende epische Element wird fast ganz auf die Berichte von «Boten», als der dafür gemäßen Form, beschränkt. Endlich: verfeinerte Charakterzeichnung, wie diese schon der alte Biograph rühmt, wenn er sagt: mit einem kleinen Halbvers wisse Sophokles einen ganzen Charakter zu bezeichnen – ein Wort, das *die* sich hätten sollen gesagt sein lassen, die dem Dichter mit der modernen Psychologie auch die Gestaltung von Charakteren abzusprechen suchten. –

Auf ein behenderes Tempo, auf Leichtflüssigkeit ist zumal die Sprache hin entwickelt, die sich darin ebenso von Aischylos wie auch Euripides entfernt. Der Dialogvers kann – so nur bei ihm – über das Versende hin mit

dem nächsten Vers verschmelzen. Der Satz, ohne an Kraft und Höhe zu verlieren, kann vibrieren. Ein Zug zur wirklich gesprochenen Sprache setzt sich durch; manch Idiomatisches – für uns oft schwer verständlich – mischt sich ein. Die schwere Bildlichkeit des Aischylos weicht einer beweglichen rationalen Schärfe, während kühne Sperrungen und Verschränkungen, die jedoch niemals unnatürlich werden, den Satz erneut dynamisch festigen und binden. Von der «Anomalie» dieser Sprache des Sophokles hat schon ein antiker Kritiker gesprochen, und ein Gelehrter wie Ulrich von Wilamowitz hat in seinen letzten Jahren zu dem Schreiber dieser Zeilen mehrfach bemerkt: Sophokles sei in dieser seiner sprachlichen Eigenständigkeit der Schwierigste unter den drei Tragikern und ihm – Wilamowitz – nie so recht zugänglich gewesen.

Es ist im ganzen die Umsetzung der älteren, mehr statischen Sprach- wie Handlungsform ins Funktionale. Und hat man einmal das innere Ohr und Auge daran gewöhnt, so tut sich in diesen Reden, Szenen, diesen Handlungszügen ein wunderbares Kurvenspiel auf: ein Spiel von einander überlagernden, durchkreuzenden und hoch und höher einander übergreifenden dynamischen Kraftbögen des Gedankens, der Stimmungen und Leidenschaften, vor allem der tragischen Grundaffekte des Schreckens und der Rührung, des Tuns und Leidens, des Geschehens. Eine Tragödie des Sophokles ist ein dynamisch-musikalisches Gefüge, entwickelt und gebaut mit einer unerhörten Kraft des Ordners nach Angemessenheit, so wie auch dies der alte Biograph vermerkt: Sophokles wisse die Dinge und Begebenheiten ins rechte Maßverhältnis mit Ort und Zeit zu bringen: «Das rechte Ding im rechten Maß am rechten Ort.» Der so viel beweglicher und vielfältiger gestalteten Tragödie gab er durch die dynamisch-funktionale Gefügtheit wieder die freieste und strengste Einheit, indem er das materiell Gelöste aufging und einband in wahre «Harmonie». – In diesem Sinne hat man der Form des Sophokles vielfach schon in der Antike das Anmutende, Frohe und Großgeartete nachgerühmt. Den Homer unter den Tragikern nannte man ihn: er habe von seinen Vorgängern jeweils das Lichtvolle übernommen und vornehmlich die Homerische *Charis* erreicht.

Entwicklung

Mit der wachen Bewußtheit, die sein Schöpfungstum begleitete, hat der Dichter einmal rückblickend von der eigenen Entwicklung gesprochen und drei Stufen seines Werdens unterschieden. Zuerst habe er die Aischyleische Überfülle, sodann das Herbe und das Hartgeformte der eigenen Art ablegen müssen, um schließlich zu der Sprachform zu gelangen, die die «ethisch-

ste und beste» sei. «Ethischste» meint hier diejenige Form des Ausdrucks, die am geschmeidigsten aus dem inneren Wesen des Sprechenden entwickelt ist. Noch an den erhaltenen Dramen lassen sich die drei Stilstufen unterscheiden.

Im «Aias», wohl aus den fünfziger Jahren, unverkennbar noch Aischyleisches.

In «Antigone» (442), «Trachinierinnen» (um 438) und «König Ödipus» (nicht lange nach 430) jenes «Herbe» und «Sprödgeformte».

Im Spätwerk mit «Elektra» (um 413), «Philoktet» (409) und «Ödipus auf Kolonos» (gegen 406) ganz unbezweifelbar jene «wesensgemäße», bewegliche Sprach- und Ausdrucksform, die der Dichter für «die beste» hielt.

Bemerkt man, wie hiernach das Frühwerk bis an das vierzigste Lebensjahr des Dichters reicht, wie seine Reife in den Zeitraum zwischen seinem fünfundfünfzigsten und den hohen Sechzigerjahren fällt und wie erst der Achtzigjährige, so frisch und lebendig wie nur je, die Wendung zu seinem Alterswerk nimmt, das bis an sein neunzigstes Jahr fort dauert, so scheint noch denkwürdiger als die gesamte bis ans Lebensende ungeschwächte Produktivität mit der Hervorbringung von über einhundertzwanzig Dramen jene bis ins höchste Alter anhaltende Kraft der *Selbstverjüngung*. Bei reichster und tiefster Erfahrungsfülle noch jung sein können: diese Göttergabe spricht für die ungeheure Gesundheit, die in jenen Menschen nicht zuletzt der Grund des Großen war, das sie geleistet haben.

Indessen umfaßt die Entwicklung des Sophokles, weit über das Sprachliche hinaus, die gesamte Gestaltung seiner Tragödie mit Szenenform, Charakter der tragischen Situationen, tragischer Geschehensweise sowie der Art, wie der tragische Mensch bedingt ist, wie er handelt, leidet, wie er zu sich selbst, zu den anderen, wie er zu seinem *Daimon* steht. Im Frühwerk – nach der bedeutenden Entdeckung Karl Reinhardts – eine noch «stationäre» Szenenform, in der der Mensch «monologisch» starr, gleichsam frontal zum Theater hin, *aus* seinem Schicksal, dem *Daimon* spricht, von dem er eng umgrenzt und umschlossen ist. Im Spätwerk, von «Elektra» an, ein wirkliches bewegtes und beseeltes Zusammenspiel der Menschen, die nun auch wirklich miteinander im Gespräch sind und *aneinander teilnehmen* in ihrem Wollen, Handeln, Leiden, während das Göttliche sich an den äußersten Horizont des Geschehens zurückzieht, zusieht, wie die sich selbst überlassenen Menschen durch ihr ach so kluges Planen aus Leiden nur neue Leiden schaffen, um sich zu guter Letzt wohl wieder weisend und versöhnend den Menschen zuzuneigen. Die Dramen der Reifezeit – «Antigone», «König Ödipus» – halten die Mitte zwischen beidem: in der aufs höchste gespannten Szenenform der *Daimon* abwesend-anwesend und der Mensch aus sei-

ner vollen Freiheit in Auseinandersetzung mit den anderen im Einklang mit dem Gotte handelnd, irrend, leidend. Es ist im ganzen die fortschreitende Loslösung menschlicher Verhältnisse aus dem Bann der Gottheit, denkwürdig genug für Ursprung und Entstehung der «Humanität» aus der Religion (worüber noch manches zu sagen wäre). –

In dieser ganzen, über etwa fünf Jahrzehnte hingehenden Entwicklung liegt der entscheidende Einschnitt in der Zeit nach Perikles' Tod und der großen Seuche in Athen am Beginn der zwanziger Jahre. Hier war es ja auch, wie wir sahen, daß Sophokles in seinem Leben das «Göttliche hintergehen» und den Beruf des tragischen Dichters in Frage gestellt sah. Er wurde nicht an den Göttern irre, wie Euripides in gewisser Weise, doch eine Götterferne schien sich anzuzeigen, wie sie von den Griechen seit Homer als Wirrnis und kalte Qual empfunden wurde. Das Menschliche des *gennaion éthos*, der «edlen Wesenart», schien eine Art letzter Zuflucht. Dies stellte er mit künstlerischer Wahrhaftigkeit in den Tragödien des Spätwerks dar, immer noch herrlichen Gebilden, unter denen der «Ödipus auf Kolonos» dann noch einmal den voll vernommenen Ruf der Götter und ihre offenbare Nähe bezeugt.

Tragische Grundgestalt

So aufschlußreich es ist, die sieben Tragödien des Sophokles mit dem Wissen um die Abstufung ihrer Entwicklung zu lesen und zu sehen, so besteht doch ungeschmälert eine einheitliche Grundgestalt des Tragischen, die sich über alle Wandlungen hinweg gleich bleibt und unverwechselbar die des Sophokles ist. Soll auch von ihr hier noch die Rede sein, so rühren wir an etwas Unendliches, Inkommensurables, das, gar mit wenigen Worten, «bestimmen» zu wollen nur vom Übel wäre.

Dies Bändchen bringt die sieben erhaltenen Tragödien des Dichters, und man lese sie. Und sucht man darüber hinaus Unterricht und den tieferen Rapport zur Dichtung, so greife man zu den Ausdeutungen, die in Kommentaren und Monographien vorliegen und, auch sie nur Strecken eines unendlichen Weges, die Handlung Schritt für Schritt erläutern, vor allem zu Karl Reinhardts großem Sophoklesbuch, das zwar auch nichts «abschließt», jedoch die heute wesentlichste und lebendigste Deutung des Dichters ist¹. – Wir beschränken uns hier darauf, einige Richtpunkte und Fluchtlinien zu geben, geeignet, um gar zu abwegige Mißdeutungen auszuschließen und ungefähr den Bereich abzustecken, in dem die Tragödie des Sophokles ihren Ort hat.

¹ [Karl Reinhardt, Sophokles, Frankfurt am Main 3 1947. – Weitere Literatur ist am Schluß des Bändchens zusammengestellt, dem dieses Nachwort entnommen ist.]

Zunächst das Ausschließende. Die Tragödie des Sophokles ist weder das *fatalistische Schicksalsdrama* der Romantik, noch stellt sie den *Widerstreit von Prinzipien* (nach Hegel) dar. Auch um keine *personal-moralische Konfliktdramatik* geht es und noch weniger um irgendeine naturalistische Charakterologie, Psychologie oder um die nervöse Pathologie des Impressionismus. Auch die Grellheit des Expressionismus – die auf unsern Bühnen immer noch herumspukt – fällt vor der naturhaften Gesundheit und «Naivität» des Sophokles ebenso dahin wie die existentielle Attitude der grundlosen Entschiedenheit *à tout prix*.

Die Tragödien des Sophokles sind Dokumente griechischer Religion, die für uns heute nicht mehr bloß «Mythologie» oder «Primitivismus» ist, und diese Religion ist der Raum, in dem man sie aufsuchen muß.

Es geht in der Tragödie des Sophokles um ein *Geschehen zwischen Gott und Mensch*, in dem, in vielfachen Abwandlungen, ein hoher Mensch in unschuldigem Verschulden durch sein Leiden, seine Vernichtung in einer sich selbst entgleitenden Welt zu seinem Teil das Göttliche bewährt.

Mit so reichen und kühnen Neuerungen der Dichter die von Aischylos überkommene Tragödie fortgestaltet hat, er schuf sich damit ein neues Gefäß, um die alte «heilige» Geschichte der Sage nur um so reiner zu bewahren. Das vollendete dramatische Kunstwerk, das er ausbildete, ist weit entfernt von unserem sogenannten «Schauspiel». Man muß vielmehr in ihm ein Leidensgeschehen erkennen, in dem zwar absolut und ausweglos, doch nicht sinnlos und ziellos, sondern irgendwie über diese Welt hinaus gelitten wird.

Der große Einzelne steht in der Mitte des Geschehens, das auf ihn zukommt, das er durch Schrecken und Jammer selber vorwärtstreibt. Er ist kein Mustermensch. Vielmehr, er steht den Verständigen, Vernünftigen, Gesetzten, Gemäßigten, Korrekten gegenüber und muß oft selbst die Überlegenheit der kleinen, auf ihre kleinen Vorteile bedachten Leute spüren.

Er ist in dieser Welt der Zweckmäßigkeit und Vernünftigkeit der große Unverständige, Abseitige, Eigensinnige, Ungebärdige, der sich nichts sagen läßt, nichts hört, nichts sieht als nur das eine, das er triebhaft, aus seinem ganzen Sein heraus, mit «heißem» Herzen, «wildem» Naturell in hoher und höchster Gebundenheit mit der Kraft eines Wollens verfolgt, das im Grunde ein Müssen, ein «Gar-nicht-anders-Können» ist. So ist Aias dem *einen* Gedanken an die Wiederherstellung seiner durch die Tat des Wahnsinns besudelten Ehre hingegeben, so Antigone dem Gedanken an das Recht des Toten auf Bestattung, so Ödipus dem Bewußtsein der Wahrheit, die es verlangt, daß sie zutage tritt und offenbar wird, damit wieder Reinheit im Lande herrschen kann, so Elektra der Forderung der Sühne für die Ermordung ihres Vaters, durch die allein das Haus wieder rein und heil wird.

In dem Übermaß des triebhaft-gesunden Wollens des Rechten, das die Welt erkennt oder nicht genug erkennt, verstoßen sie – scheinbar verbohrt, verrannt, verblendet und wie besessen – gegen die Gesetzmäßigkeit dieser Welt, die nun einmal eine gesetzte Welt ist und auf Einordnung und genaue Wahrung der abgegrenzten Ansprüche bestehen muß, geraten so in Leiden, Not und Tod, sorgen aber eben durch ihr Leiden dafür, daß Recht und Wahrheit nicht nur «gelten» und «anerkannt» sind, sondern sich aus dem Ursprünglichen von neuem in diese Welt hinein ereignen. So stehen und bleiben sie in allem doch im Einklang mit dem Göttlichen, ob dessen Kreis nun näher oder ferner gezogen ist, und sind in dieser Hinsicht nach dem Sinn des Dichters «Menschen, wie sie sein sollen». Nur daß dieser wirkende Einklang nicht ruhiges Aufgehobensein, sondern Einsamkeit, Ausgestoßenheit, Anfeindung, Verfolgung, Not und Tod bedeutet, worin sie vielleicht selbst zugrunde gehen, es aber schaffen, daß der Gott «sich wieder mitteilt» (Hölderlin).

Die Unvergänglichkeit, Ewigkeit der Göttlichkeit – die in dieser Reinheit und Entschiedenheit weder Aischylos noch Euripides gedacht hat – bildet in allen Tragödien des Sophokles den Grund, vor dem sich die Gebrechlichkeit des Menschenwesens abhebt, wie es dem Wandel der Zeit unterworfen ist – Gebrechlichkeit zumal von Glück und Größe, denn: «Alles Große neigt zum Sturz». –

Es gilt für die roh Überheblichen, gilt auch für jene liebenswerten Unverständigen, die notgedrungen das Göttliche maßlos vertreten und eben in ihrer übergroßen Kraft, Gesundheit, Fruchtbarkeit des Denkens wie Wollens gefährdet sind. So haben es unabhängig voneinander, aus tiefem Wissen um Sophokles Friedrich Hölderlin wie Heinrich von Kleist gesehen.

Der tragische Mensch einem Acker gleich, der gerade in seiner «ursprünglichen Fruchtbarkeit» die auszehrende Wirkung des Sonnenlichts zu sehr verstärkt und wüst und dürr wird. So Hölderlin.

Und Kleist – jener «Vereiniger des Shakespeare und des Sophokles», wie Wieland ihn genannt hat – am Ende der «Penthesilea»:

«– Ach! wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor kurzem
Hoch auf des Lebens Gipfeln rauschte sie!

– Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte.
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.»

3. DATEN ZU DEN EINZELNEN DRAMEN

AIAS

I.

Der «Aias» ist die früheste der sieben erhaltenen Tragödien des Sophokles. Das Stück gehört nach Ausweis seines Sprachstils wie der dramatischen Gestaltung in ein uns sonst nicht greifbares «Frühwerk» des damals vielleicht fünfundvierzigjährigen Dichters, auf alle Fälle aber vor die «Antigone» (aus dem Jahre 442/1), deren dramatisches Motiv, die Bestattung eines Verwandten gegen das Gebot des Machthabers, am Schluß des Aiasdramas vorklingt.

Das etwa um das Jahr 450 v. Chr. in Athen gedichtete und uraufgeführte Drama beweist also, wenn es sich heute in neuer Übersetzung und Inszenierung einem Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts darstellt, eine mehr als zweitausendvierhundert Jahre alte Gegenwartigkeit.

2.

Die *Sage*, die Sophokles befolgt und dramatisch neu gedeutet hat, lag in zwei alten epischen Gedichten, der «Aithiopis» und der «Kleinen Ilias» vor, und sie berichtete, wie die Griechen um die Waffen des gefallenen Achilleus einen Wettstreit ansetzten und sie dem Odysseus zusprachen. Dieser hatte, während Aias den Leichnam des Achilleus aus dem Kampf zurücktrug, die nachdrängenden Troer abgewehrt. Aias kann diese Zurücksetzung nicht verwinden. Doch als er des Nachts aufbricht, um sich an den Heerkönigen und Odysseus zu rächen, wirft die Göttin Athene einen Wahnsinn über ihn, so daß er ein Gemetzel unter dem Herdenvieh anrichtet. Als er wieder zu sich kommt, sieht er sich entehrt und geht durch Freitod aus dem Leben.

3.

Dieses im Epos berichtete Geschehen hat Sophokles in die unmittelbare Gegenwartigkeit der Bühne übertragen und dabei drei neue, starke Akzente gesetzt.

Der erste Akzent: die erbarmungslose *Härte der Gottheit*, die eifersüchtig darüber wacht, daß sich kein Sterblicher gegen ihre Größe und Hoheit erhebt.

Der zweite Akzent: der *Akt der Freiheit*, mit dem der große, gewalttätige Mann, durch den über ihn verhängten Wahnsinn in Schande und Unehre geworfen, sich selbst durch den Freitod wiederherstellt.

Und drittens: der frühere Widersacher Odysseus im Streit um die Bestattung des toten Aias dafür eintretend, daß vor dem großen Umwerter aller Werte, dem Tod, zwar Haß und Feindschaft nichtig werden, Würde und Wert des Menschen aber bestehen bleiben – es ist eine der frühesten *Dokumenten* des Humanen als des Selbstverständnisses des Menschen aus dem rechten Begreifen des Todes und der Erfahrung der Sterblichkeit.

4.

Die *Handlung* des Dramas ist in einer für die Frühzeit des Dichters charakteristischen Weise zweigeteilt. Etwas über die Hälfte stellt den Weg des Aias zu seinem Tode dar. Der Schluß, etwa ein Drittel des Ganzen, bringt die Klage des Bruders Teukros um den Gefallenen sowie den Streit um die Bestattung seines Leichnams.

Dieser Streit ist durchaus kein unorganisches Anhängsel. Es geht in dem ganzen Stück dem Aias selbst wie auch seinen Freunden, Teukros und Tekmessa, um die «Rettung» seines Wesensbildes (des «*eídos*»), wir mögen es mit dem modernen Ausdruck das «*image*» nennen. Und dieses «*image*» des Aias eben ist erst in dem Augenblick «gerettet», wo Odysseus gegen die beiden Heerkönige Menelaos und Agamemnon die Bestattung des Toten durchsetzt.

5.

Der Hauptteil des Dramas stellt den *Weg des Aias zu seinem Tode* dar. Einen solchen Weg zu seinem Tode geht auch der Ödipus auf Kolonos des Sophokles oder der Empedokles Hölderlins. Im «Aias» unterscheiden wir fünf Stufen. Zu Beginn das Bild des Umnachteten, Irrsinnigen, des Unmenschen, in seiner Personalität Zerstörten. In der lyrischen Klage sodann der aus der physischen Umnachtung Erwachte, doch noch wild Verworrene, Erregte. Und weiter die drei großen «Reden»: die Rechenschaft, Vergewisserung, wie es um ihn steht, mit dem aufkeimenden Gedanken des Freitods (Vers 430–480), worauf das Vermächtnis an den Sohn folgt. Die sogenannte «Täuschungsrede» (Vers 646–692), ein hintergründiges Gebilde von tief zweideutiger Art: Aias zwar nun erkennend, wie das kosmische Weltgesetz Fügsamkeit und Selbstbescheidung fordert und wohl auch Wendigkeit in Freundschaft, Feindschaft, doch dies mit tief ironischer Bitterkeit nun eingesehene Weltgesetz mit seiner Unbeständigkeit für ihn nicht gültig: er kann aus dieser Welt nur weggehen. Endlich die Abschiedsrede (Vers 815–865) an die Welt, die, so wie sie ist, ihn ausstößt und wie er sie doch geliebt hat. – Das Ganze das Geschehen eines unerhörten *Erwachens*, Erwachens in immer um-

fassendere Weltbezüge, von dramatisch gespannter Kraft und den Entschluß zum Freitod immer gültiger besiegelnd.

Die Sprache des Stückes ist in vielem noch der Art des Vorgängers Aischylos verpflichtet: «monologisch», wie Karl Reinhardt es gefaßt hat, hieratisch, bildlich, magisch und doch zugleich bereits «modern», das heißt: schon auf dem Weg, der den Sophokles – anders als Aischylos wie auch den Zeitgenossen Euripides – von «klassischer» Erhabenheit weit entfernt, immer mehr einem beweglichen Umgangsattisch nähert, worin der Dichter später selbst die «wesensadäquateste und beste» Sprachart des tragischen Spiels erkannt hat. Sie nähert sich im Munde der einfachen Menschen wie des Kriegsmannes dem Drastisch-Komischen.

Die *Übersetzung* versucht, jene «Sprache» des Sophokles nach Möglichkeit auch im deutschen Wortlaut neu zu verwirklichen. Denn eben diese Sprache ist die Dichtung: das noch Magisch-Hieratische wie die leichte Gesprochenheit, die harte Geformtheit wie das schlichte Sagen.

ANTIGONE

I.

Die «Antigone» des Sophokles ist seit ihrer Uraufführung – vermutlich im Jahre 442 v. Chr. – ein Liebling des Publikums gewesen und geblieben. Wie eine durchaus glaubwürdige antike Nachricht besagt, wählte das Volk von Athen unter dem Eindruck des Stückes den Dichter auf das Jahr 441 in das höchste Regierungskollegium der Strategen – gewiß nicht nur wegen der künstlerischen Meisterschaft, die der etwas über fünfzigjährige Dichter mit der «Antigone» erreicht hatte. Man sah in dem Stück vor allem das Dokument einer hohen politisch-religiösen demokratischen Gesinnung. Und diese Gesinnung sichert dem Stück noch heute seine Gegenwartigkeit. «Ein Staat, der Einem nur gehört, der ist kein Staat!»: so Haimon zu dem Machthaber Kreon.

Zur Erläuterung wollen wir die Tragödie nach den drei Aspekten der *Begebenheit*, der *Handlung*, des *Geschehens* betrachten und sodann einige Daten über die *Gestalten* hinzufügen.

2.

Die von dem Dichter wahrscheinlich frei aus der Ödipussage entwickelte *Begebenheit* ist diese.

Ein Bruderzwist der beiden heranwachsenden Söhne des Ödipus, Eteokles und Polyneikes, hat zur Vertreibung des Polyneikes geführt, der als Landes-

flüchtiger von Argos her den Kriegszug der «Sieben gegen Theben» angestrengt hat. Der Angriff wurde an den Mauern Thebens abgeschlagen, und die beiden feindlichen Brüder töteten sich gegenseitig im Zweikampf. Kreon, der Oheim der beiden gefallenen Ödipussöhne und neue Machthaber, verbietet, den Landesfeind Polyneikes zu bestatten. Antigone, die Schwester, vollzieht symbolisch die Bestattung, wird ergriffen und von Kreon in ein unterirdisches Verlies gesperrt, wo sie sich erhängt. Kreon, der der Warnung des Sehers Teiresias zu spät folgt, wird schwer getroffen durch den Tod seines Sohnes Haimon und seiner Gattin Eurydike und verläßt als ein gebrochener Mann die Bühne.

3.

Die *Handlung*, zu der Sophokles diese Begebenheit geformt hat, ist auf den Kontrast der beiden Hauptfiguren des Kreon und der Antigone gestellt. Das Stück ist, im Gegensatz zu anderen Stücken wie etwa dem «König Ödipus», ein *Zweifiguredrama*, und der Streit zwischen den beiden Gegenspielern Antigone und Kreon bestimmt die dramatische Bewegung. Man kann das Stück, von Kreon her gesehen, auch als ein *Widerstandsgeschehen* bezeichnen. Von Anfang an erregt Kreon mit seinem Verbot, den Leichnam des Polyneikes zu bestatten, den Widerstand der Ältesten von Theben, des Wachtmanns, der Antigone, des eigenen Sohnes Haimon, des Sehers Teiresias. Und statt zur Einsicht über das Verkehrte seines Tuns zu gelangen, verhärtet er sich immer mehr, bis es zu spät ist und er mit dem Tod des eigenen Sohnes, dem Tod der eigenen Frau büßen muß. So ist die «Antigone» im Hinblick auf ihre Handlung das Drama «zweier im Wesen getrennter, dämonisch verbundener ... menschlicher Untergänge» (Karl Reinhardt). Dabei überkreuzen sich die Antigone- und die Kreonhandlung in der Weise, daß die untergehende Antigone in ihrem Untergange siegt, während Kreon, der durch Gewalt Überlegene, in all seiner Übergewalt doch unterliegt.

4.

Das *tragische Geschehen*, das sich mit dieser Handlung erhebt, hat in den letzten hundertfünfzig Jahren die verschiedensten Deutungen erfahren. Antigone die «schwesterlichste der Seelen», der Streit zwischen Kreon und Antigone der Streit zweier Prinzipien: des Prinzips des Staates mit dem der Familie, des Hauses (Hegel). Antigone das Urbild des Überzeugungsverbrechers, der sich gegen die brutale Gewalt eines in Wahrheit verbrecherischen Regiments auflehnt. Der Kampf zwischen Kreon und Antigone der Kampf zweier Religionsformen, einer förmlichen, gesetzlichen, konventionellen,

die Kreon verkörpert, mit einem unförmigen, edlen Ketzertum (Antigone), ein Kampf, aus dem am Ende mit der Demokratie erst die neue Vernunftform aller Dinge hervorgeht (Hölderlin). – All dies Deutungen, von denen die besten gewiß einen Teil des Wahren treffen. Nur daß wir die Dinge heute vielleicht weniger spekulativ und prinzipiell, sondern konkret und unmittelbar real sehen müssen.

In einem solchen konkret-religiösen Sinne möchten wir den tragischen Gegensatz, der der Antigonetragödie zugrunde liegt, in dem Gegensatz zwischen dem unantastbaren, heiligen, göttlichen, ewigen Sein und der menschlichen Zweckwelt, dem menschlichen Zweckdenken sehen. Dieses mag in seiner Sorge für die Erhaltung und Wohlfahrt der menschlichen Gesellschaft Regeln und Normen aufstellen und auf gute Ordnung halten, es mag in Politik und Staatsführung seine höchste Aufgabe finden und mit gutem Recht auch den Einzelnen einschränkende, anspornende oder abschreckende staatspädagogische Maßnahmen treffen, darunter zum Beispiel «Exempel statuieren». Es endet mit seinen noch so gesunden und vernünftigen Maximen und Prinzipien aber vor jenem unantastbaren Heiligen und Ewigen des göttlichen Seins und wird zum Unrecht, ja Verbrechen, wenn es im Verfolg jener menschlichen Zweckmäßigkeiten in jene andere Sphäre übergreift. Dies ist der Fall des Kreon, der sich mit seiner staatspädagogischen Maßnahme gegen das Recht des Toten vergeht und in die Sphäre des Todes, der keiner menschlichen Zweckmäßigkeit mehr unterworfen ist, einbricht und so «das Menschlich-Bedingte für ein Unbedingtes setzt» (Hans Diller). In Antigone tritt ein hoher Mensch, ganz einsam, ganz auf sich gestellt, aus tiefem religiösem Instinkt für die umfassende göttliche Wahrheit jener «ungeschriebenen wankenlosen göttlichen Gesetze» ein, «die nicht von gestern und heute sind, sondern immer leben», und «rettet» die Heiligkeit jenes großen geheimen Unantastbaren und Ewigen, das sich ihr in dem Gebot der unteren Götter darstellt, indem auch sie, nach den Maximen jener menschlichen Zweckwelt beurteilt, ins Unrecht gesetzt wird und den tragischen Tod erleidet.

5.

Die Gestalten, die dies tragische Geschehen tragen, sind von dem Dichter auf vielfältige Kontraste gestellt. Im Kontrast stehen Antigone und ihre weltlich verständige Schwester Ismene, der Vater Kreon und sein Sohn Haimon, der Herrscher Kreon und der Seher Teiresias. In scharfen Kontrast zu Kreon ist die Gestalt des Wachtmanns gerückt, der unverkennbar komische Züge an sich trägt. Mit weisem Sinn für das, was der Ernst der Tragödie als Folie erfordert, hat Sophokles in solchen wie anderen Gestalten seiner Tragödien

längst vor Shakespeare, wenn auch zurückhaltender, den Clown und Rüpel in die tragische Kunst einbezogen.

Den Hauptkontrast stellen Antigone und Kreon dar. Antigone durchaus keine «tragische Heroine» und «klassische Idealgestalt», sondern – wie wir erst recht beim Übersetzen vom originalen Wort aus neu erfahren haben – eine Frau von tiefer elementarer Naivität. In der wurzelhaften Einfachheit ihres Daseins weiß sie nur ganz einfach: dort sind die oberen, dort die unteren Götter, dort ist der Himmel, dort die Erde, hier oben die Lebenden, dort unten die Toten, und die Toten, die den unteren Göttern zugehören, gehören auch bestattet und begraben. Und aus der Kraft dieses einfältig-elementaren Wissens erhebt sie sich mit der Spannweite der großen Seele zu jener Besessenheit des Überzeugungsmuts, mit der sie sich von der Schwester scheidet, dem Herrscher «hart» entgegentritt und den Tod erleidet. – Ihr gegenüber ist Kreon eben – Kreon, das heißt jener enge, aus dem Grunde schwache Mann, der, für seine Geltung als Mann, Herrscher und Vater besorgt, sich immer mehr versteift, wo er sich vielmehr der Einsicht öffnen sollte, und so am Ende den vernichtenden Rückschlag seiner beengten Prinzipienreiterei erfährt. Nur daß am Schluß in seinem größten Leid doch auch er eine menschliche Höhe gewinnt, die man nicht verkennen darf:

«Er komme, komme!
Erscheine, er, der Tod schönster,
Der den letzten Tag mir bringt,
Er, der Höchste!»

TRACHINIERINNEN

I.

Über die Aufführungszeit des Stückes haben wir keinerlei antike Angaben. Doch neigt die Forschung heute überwiegend dazu, das Stück in die Nähe der «Antigone» (wahrscheinlich 442) zu setzen, und hier eher in die Zeit nachher als vorher, vielleicht nicht lange nach der Euripideischen «Alkestis» aus dem Jahr 438. Die Indizien sind im wesentlichen formaler Art: eine zweigeteilte Handlung, die «Diptychon-Form», wie in dem sehr frühen «Aias»; die Handlung von zwei Personen, Deianeira und Herakles, getragen, die beide untergehen, wie Antigone und Kreon in der «Antigone». Das Stück galt lange Zeit für eines der weniger geglückten des Sophokles. Doch hat die englische Übersetzung und Bearbeitung durch Ezra Pound, die in deutscher Form auch auf deutschen Bühnen aufgeführt wurde, den hohen dichterischen Wert des Dramas wie seine noch heute lebendige Bühnenwirksamkeit erwiesen.

2.

Die Handlung des zweigeteilten Stücks, in der zuerst die Frau des Herakles, Deianeira, und sodann Herakles selbst die Mitte bilden, ist (mit einem Wort von Karl Reinhardt) nicht so sehr «ein Schicksal zu zweien» als «zwei Schicksale in Einem», oder auch, wie wieder in der «Antigone», zwei miteinander verbundene Untergänge. Die erste Handlung: Deianeira, deren Leben stets ein Wechsel von Leid und Freude war, in Trachis ohne Kunde um Herakles bangend, von dem nur ein dunkler, alternativer Götterspruch besagt, daß er an das Ende seines Lebens kommen oder für späterhin ein seliges Leben haben werde. Die Sorge schlägt in Freude um, als der Herold des Herakles, Lichas, die bevorstehende Heimkehr seines Herrn meldet, der die Stadt des Eurytos, Oichalia, genommen hat und unter der Beute die schöne Königstochter Iole vorausschickt. Deianeira empfindet ein unmittelbares Mitgefühl mit der schönen jungen Frau. Doch schlägt die Freude über das Kommen des Gatten wieder in Kummer, ja Verzweiflung um, als ein Bote berichtet, daß Herakles die junge Iole sich zur zweiten Frau erwählt hat. Die alternde Deianeira sieht die Zerstörung ihrer Ehe und ihres Glücks voraus. Zwar zürnt sie der jungen Iole nicht, der ihre «Schönheit ihr Leben verdorben hat», zürnt auch nicht ihrem Gatten und gehört nicht zu den üblen, toll-dreisten Weibern, wie Euripides diese auf die Bühne gebracht hat. Nur mit einem Liebeszauber kämpft sie für ihr Glück und wird mit diesem Liebeszauber, dem Blut des Kentauren Nessos, mit dem sie ein Gewand gesalbt hat, das sie dem Gatten schickt, diesen vernichten. Als sie erfährt, wie Herakles beim Opfern das Gewand angelegt hat und wie es sich ihm feurig unablösbar in den Leib frißt, geht sie stumm von der Bühne und ersticht sich. Im zweiten Teil des Stückes trägt man den in einen lethargen Schlaf gesunkenen Herakles auf die Bühne. Wir erleben das Leiden, das Toben des wieder zu sich Gekommenen, wie er die Frau verflucht, die ihm dies angetan hat, dann aber, als der Name des Kentauren Nessos fällt, sein plötzliches Erwachen, seine Einsicht in die höhere Schicksalsfügung, der auch die Tat der Deianeira nur gedient hat. Und er ordnet, ganz Herr seiner selbst, sein Vermächtnis an den Sohn Hyllos, ordnet die eigene Verbrennung auf dem Berge Oita an, durch die er nach einem irdischen Leben voller Mühsale zu göttlichem Dasein erhoben werden wird.

3.

Das Anziehende des Stückes beruht vor allem auf Gestalt, Wesen und Tragik der Deianeira. Sie, die von Anfang an in ihrem Leben vom Leid in die Freude, von der Freude wieder ins Leid geworfen wurde, erlebt den jä-

hen Wechsel von Freude und Leid auch in der gegenwärtigen Handlung, als sie erfährt, wie in der jungen Iole ihr eine Nebenbuhlerin ins Haus geschickt wird. Ihr Reagieren ist auch dann, wie wir schon sahen, nur Sanftmut und Güte. Jedoch mit jenem Liebeszauber, mit dem sie ihren Gatten zurückzugewinnen meint, unterläuft ihr ein verhängnisvolles Versehen. An der wohl bedeutungsvollsten Stelle des ganzen Dramas sieht sie das Heikle solchen Liebeszaubers und wird vom Chor verwarnt, setzt sich in einer Art angstvollen Leichtsinns aber darüber hinweg.

Deianeira: «Mit einem Liebeszauber will sie versuchen, ob sie dies Mädchen in der Gunst des Herakles überwinden könnte. Die Sache sei beschlossen, wenn sie nicht etwa leichtsinnig zu handeln schiene. Wenn doch, will sie es lassen ...»

Darauf der Chor: «Ja, wenn eine Sicherheit bestünde ...»

Und Deianeira: «Eine Sicherheit dem Anschein nach; eine Probe ward nicht angestellt ...»

Worauf der Chor mit Nachdruck: «Aber wissen muß man beim Handeln ...»

Und Deianeira mit jenem verhängnisvollen Leichtsinn: «Nun, alsbald werden wir es wissen ...», womit sie das mit dem Blut des Kentauren gesalbte Kleid dem Herold übergibt und den Dingen ihren Lauf läßt.

Unschuldige Schuld. Trotz aller liebenden Menschlichkeit ein vom Daimon Eros gesteuertes Versehen, das die beiden Untergänge, den stummen, stillen der Frau, Deianeira, und den großartigen, erhebenden des Heros, Herakles, nach sich zieht.

4.

Das Stück endet mit einer Anklage an die Götter, die Hyllos, der Sohn des Herakles, in den Schlußanapästen erhebt:

«Nehmt ihn auf, Gefährten, und spendet mir
Für dies euer großes Mitgefühl,
Und seht der Götter Fühllosigkeit:
Da zeugten und rühmten als Väter sie sich
Und blicken auf solche Leiden.
Denn was kommen wird, sieht keiner voraus,
Doch was besteht, ist jammervoll
Für uns, und für sie schmachlich,
Und am schwersten von allen Männern für ihn,
Der dieses Verderben erleidet.»

Und darauf der Chorführer:

«Und, Mädchen, auch du bleib nicht bei dem Haus,
Die du große neue Tode gesehn
Und viele Leiden von neuer Art,
Und nichts in dem, was nicht Zeus ist.»

Der letzte Satz von einer schwer ergründbaren Amphibolie: Zeus zwar der Urheber all jener Leiden, doch Zeus auch wieder zugegen in jenen Leiden als der große, verehrungswürdige Himmels-gott.

KÖNIG ÖDIPUS

I.

Das Drama, uraufgeführt gegen das Jahr 425, in dem der Komödiendichter Aristophanes auf es anspielt, ist ungefähr in der Mitte der Schaffenszeit des Dichters, und zwar in der schweren Krise entstanden, die nach der Pestepidemie und dem Tod des Perikles von 429 dem gesamten Leben Athens die neue unheilvolle Wendung gab: Untergang der glanzvollen Perikleischen Ära, Entartung der Demokratie, Verfall von Religion und Sitte. So hat es der Historiker der Zeit und übereinstimmend mit ihm der Dichter selbst im großen mittleren Chorlied des «König Ödipus» gesehen; auch der Beruf des tragischen Chors, des tragischen Dichters schien dem Sophokles damals in Frage gestellt: «... Wozu noch Reigen führen?» – «Hin geht das Göttliche». Und doch ist das eben aus dieser Krise erwachsene Drama zum Gipfel der ganzen Kunst des Sophokles, zum Muster der Tragödie überhaupt geworden, zum schmalen Grat, der die Stile wie auch die Formen der Tragik des Dichters scheidet.

Die Zeitgenossen sahen es nicht so, die damals den Sieg nicht dem Sophokles, sondern einem heute nur als Namen bekannten Schwestersohn des Aischylos, Philokles, zuerkannten – Beweis einmal mehr, daß die zeitgenössische Kunstkritik nicht immer imstande ist, die überragende Bedeutung eines Werkes auf den ersten Anhieb zu erkennen. Doch hat die alsbald einsetzende Fülle dichterischer Nachbildungen, die auch in neuerer Zeit nicht abreißt, kraft der unerbittlich aussondernden Gerechtigkeit der Zeit den einzigartigen Wert des Dramas dargetan, das auch für die moderne Bühne ein Repertoirestück ersten Ranges ist.

2.

Auch die Fülle der neueren Deutungen seit den letzten hundertfünfzig Jahren beweist, wie der «König Ödipus» des Sophokles wie kaum eine an-

dere Tragödie – den «Hamlet» ausgenommen – das Denken der Menschen beschäftigt. Wir haben über diese Deutungen anderswo gehandelt und beschränken uns, zumal ein solches Werk im Wesen unerschöpflich deubar ist, in diesen Noten darauf, einige für das Verständnis wichtige Horizonte abzugrenzen und Aspekte zu umreißen.

3.

Da ist zunächst das Verneinende zu sagen, daß der «König Ödipus» des Sophokles gewiß nicht – nach der heute überholten, doch ungemein zählbaren romantischen Anschauung – ein fatalistisches Schicksalsdrama ist. Es geht in dem Drama nicht – wie vermeintlich auch in Shakespeares «Hamlet» – um die Ohnmacht der Reflektion der eisernen Macht des Geschehens gegenüber, nicht um die unentrinnbare Vorbestimmung, der der Mensch zu entlaufen sucht und der er doch gerade in die Falle geht. Wenn etwas Derartiges in dem Stoff lag, ist es für das Drama des Sophokles lediglich Vorgeschichte geblieben.

Auch kein Charakterdrama ist das Stück mit einer privat-moralischen, psychologischen Konfliktdramatik; und auch das Schuld-Sühne-Schema der Schulästhetik reicht nicht an die Substanz der Ödipustragödie heran.

Mögen Schicksal, Charakter, Konflikt, Schuldgedanke mit im Spiel sein: der «König Ödipus» des Sophokles, wie wir ihn heute sehen müssen, ist ein religiöses Dokument, Dokument griechischer Religion. Es geht um ein Geschehen zwischen *Mensch und Gott*, in dem ein bedeutender Mensch, unschuldig-schuldig, durch seinen Untergang in einer gefährdeten Welt zu seinem Teil das Göttliche bewährt und rettet. – Der «Ödipus» des Sophokles, ein dramatisches Kunstwerk ohnegleichen, ist daher in seinem Wesen nicht Theater. Als eine Art griechischer «Passion» steht er unsern großen Oratorien näher als unsern sogenannten Schauspielen.

4.

Um von dem unbezweifelbaren Grundlegenden auszugehen: der «König Ödipus» – eine «dramatische Analysis» nach Schiller – ist ein *Enthüllungsdrama*.

Der Prozeß gegen Unbekannt, in dessen Verlauf sich Unbekannt als der mit der Fahndung beauftragte König und Richter selbst herausstellt, ist eine erhabene «detective story» – erhaben, weil es hier nicht bloß um die intellektuelle und manuelle Dingfestmachung eines Verbrechers geht. In der Enthüllung des «König Ödipus» entfaltet sich jenes übergreifende göttlich-menschliche Geschehen, und zwar in der Hauptsache in drei Aspekten: der

gottgewollten Aufdeckung der Wahrheit, der Reinigung der Welt und Rettung des bedrohten Göttlichen, dem Aufweis der Gebrechlichkeit von Menschengröße und Menschenglück.

5.

Apollon, der Orakelgott von Delphi, das ganze Stück hindurch in seinem Altar auf der Bühne zugegen, ist der Gott der Wahrheit, und Wahrheit verlangt ihrem Wesen nach, daß sie nicht verborgen, daß sie offenbar sei. So gibt der Gott am Beginn des Stückes den Anstoß, treibt abwesend-anwesend die Handlung vorwärts, und ebenso, Hand in Hand mit ihm, Ödipus selbst. Es ist ein Weg vom Schein zum Sein (Karl Reinhardt), glanzvollem Schein zu einem Sein, das vernichtet, aber die offenbare Wahrheit wiederherstellt. So ist das Ödipusdrama in einer ersten Hinsicht als Enthüllungsdrama das *Ereignis der Wahrheit*.

6.

Apollon, als der Gott der Wahrheit, ist auch der Gott der Reinheit. Und wie die Wahrheit selbst ein höchster Modus der vom Physischen, Medizinischen, Kultischen in Stufen bis zum Moralischen und Intellektuellen aufsteigenden Reinheit ist, so ist in einer zweiten Hinsicht das Ödipusdrama das Geschehen einer umfassenden *Reinigung*. Der unbekannte Totschläger an dem eigenen Vater und im Inzest mit der eigenen Mutter lebend ist der versteckte Herd der Unreinheit für das ganze Land, über das nun auch die Pest gekommen ist: «eine von Übeln unterschwärgte Herrlichkeit». Der Unreine muß nach dem Willen des Gottes entdeckt und ausgestoßen werden, damit wieder Reinheit sein kann.

Die ganze Handlung des «Ödipus» ist in dieser Hinsicht gleichsam ein einziges göttlich-reinigendes Gewitter. Es kündigt sich am Beginn des Stückes in der vergifteten Atmosphäre an, die mit der Pest über dem Lande liegt. Es grollt in der Auskunft, die Kreon von Delphi bringt, in dem seltsamen Verhalten des Sehers Teiresias und seinem Spruch, in der Erwähnung des verhängnisvollen Dreiwegs, an dem der Vatemord geschah, immer näher heran, bis sich die Wolken immer ahnungsvoller über Ödipus zusammenballen und ihn mit der Erkenntnis seiner wahren Herkunft der Blitzstrahl trifft, vernichtend, aber auch reinigend. Wie man sieht, fließt die hinreißende Dramatik der Ödipushandlung ganz aus der Tiefe des Geschehens selbst. Und ebenso das überaus Tragische, daß der Mensch, der sich hier als Unreinen entdeckt, selber ein Mensch von edelstem Reinheitsbedürfnis ist: in allem ganz im Einklang mit dem Gott, hat er selbst die Entdeckung immer leidenschaftlicher vorangetrieben und stößt sich nun geblendet, im Einklang mit dem

Gott, aus dem Land. Es ist die Tragik, die Hölderlin treffend unter dem Bilde der Sommerflecken, Sommersprossen gefaßt hat, die die «schöne Sonne» – das ist für Hölderlin der Gott Apollon – zum tiefsten Leid des Menschen aus ihm selbst hervorzieht, vernichtend und in der Vernichtung doch verehrungswürdig.

7.

In einem dritten ganz umfassenden Aspekt stellt das Ödipusdrama des Sophokles die *Gebrechlichkeit von Menschengröße und Menschenglück* dar. Im Epilog des Stückes sagt es der Dichter selbst: «Man solle keinen Menschen vor seinem Ende glücklich preisen», und auch wieder in dem Chorlied: «Io Geschlechter der Sterblichen, wie muß ich euch gleich dem Nichts, ihr Lebenden, zählen».

Was für ein geistesmächtiger Mann war Ödipus, wie ergriffen von der Dämonie des Wissenwollens um jeden Preis, die er ebenso bekennt wie Macbeth und Faust. «I will be satisfied: deny me this, / And an eternal curse fall on you: let me know» (Macbeth zu den Hexen). «Du mußt! du mußt! und kostet' es mein Leben!» (Faust zum Erdgeist.) «Ich kann nicht, muß es ausforschen genau» (Ödipus). Doch eben jene gefährliche Wissensdämonie – «Es hat der König Ödipus ein Auge zuviel vielleicht» (Hölderlin) – findet ihre Grenze an der Gebrechlichkeit von Größe und Glück.

Als die Tragödie von der Gebrechlichkeit von Größe und Glück steht der «König Ödipus» des Sophokles unter dem Gebot des Gottes Apollon: *gnóthi seautón*, das heißt: Erkenne dich vor dem Gott als sterblichen Menschen. Laß dich von dem Bewußtsein der Sterblichkeit begrenzen, um voll Mensch zu sein.

Der «König Ödipus» des Sophokles wird alles in allem so zu einem – im Grunde delphischen – Mysterium vom Menschen. Er bildet ein großes delphisches *Ecce homo*, darstellend die *condition humaine*, die unabhängig von der zeitlich wechselnden Nichtigkeit und Mächtigkeit des Tages für den Menschen so ungemein aktuell und interessant ist.

8.

Dies griechische Mysterium findet indessen nicht in einem geheimnisvollen Zwielficht, sondern unter der klaren Helle des griechischen Himmels statt. Und es schreitet auch nicht in klassischem Pomp einher, sondern wird agiert von scharf profilierten Charakteren, die sich von der großen tragischen Existenz eines Ödipus, Teiresias über den konventionell beschränkten «braven» Mann wie Kreon bis zu den kleinen Leuten abstufen, unter denen etwa der

Mann von Korinth – wie der Wachtmann in der «Antigone» – komische Züge trägt.

Endlich aber gewinnt das Mysterium des Ödipus seine volle Wirklichkeit erst im tragischen Wort der Griechen, einem Wort, das nicht geheime Seelenchiffre, sondern faktisch-täterisches Wort ist: plastisch, leibhaft, prall. Und leibhaft prall bildet es in Sätzen und Versen ebenso feste wie lebendige Gefüge.

Jeder Satz und Vers mit seiner Syntax eine plastisch-dynamische Spannungskurve, getragen von unerhörten Sperrungen. Da trifft im Wechselgespräch Vers um Vers wie ein Klingenkreuzen aufeinander. Da bauen sich in den großen Reden die Spannungskurven und Sätze auf zu einem dynamischen System von Bögen, die einander umgreifen und immer weiter übergreifen. Und indem sich so Gefüge an Gefüge schließt, erhebt sich die lebendige Architektonik der Szenen, der Auftritte, der ganzen Tragödie mit ihrer vorwärts und gegenstrebenden Bewegung, bis alles schließlich von dem umfassenden Strom der Klage aufgenommen wird, die das Gebot des nun zur Macht gelangten Kreon gewaltsam abbricht.

ELEKTRA

I.

Die «Elektra» des Sophokles wurde gegen das Jahr 413 v. Chr. von dem achtzigjährigen Dichter aufgeführt, der damals – als Achtzigjähriger – eben einen neuen Stil entwickelt hatte. Über diesen seinen Altersstil hat Sophokles sich selbst in einem uns erhaltenen Wort geäußert. Es besagt, daß er nach Ablegung des «Aischyleischen Prunks» und sodann «des Verkünstelten der eigenen Manier» sich schließlich zu der Sprache hingefunden habe, die die «ethischste und beste» sei. – Unter «ethischste» ist dabei diejenige Sprechweise zu verstehen, die am meisten aus dem inneren Wesen, dem Seelischen des Menschen entwickelt ist. – Die Übersetzung hatte sich der Besonderheit dieses Stils anzupassen.

2.

Die neue Stilstufe, die die «Elektra» darstellt, ist aber nicht lediglich durch den Sprachstil charakterisiert. Die gesamte Tragik gewinnt in dem Alterswerk des Dichters, das außer der «Elektra» auch den «Philoktet» (409 v. Chr.) wie den «Ödipus auf Kolonos» (gedichtet 406 v. Chr., aufgeführt 401 v. Chr.) umfaßt, ein neues Gepräge, wie vor allem Karl Reinhardt gesehen hat.

Seitdem der Dichter seinen Chor im «König Ödipus» das Wort von dem «Hingang des Göttlichen» hatte sprechen lassen, hat sich das Göttliche für

ihn mehr und mehr mit seinem unmittelbaren Wirken aus der Welt, in der die Menschen handeln und leiden, zurückgezogen. Nicht mehr ein daimonisches Walten trägt und durchdringt nun die ganze Handlung. Ein Befehl des Gottes, der am Schluß auch seine Erfüllung findet, steht über der Handlung. Aber das Planen und Tun der Menschen bleibt in diesem Spätwerk weitgehend sich selbst überlassen; die sogenannte «Intrige» gewinnt Bedeutung, die in all ihrer nur-menschlichen Klugheit lediglich neue Verwirrung, neue Leiden schafft. So in der «Elektra» der Plan des Orest, den Lügenbericht über seinen eigenen Tod vorzuschicken, der die Elektra in den tiefsten Abgrund ihrer Leiden stößt. Eine sich von Szene zu Szene steigernde, höchst präzise Leidensekstase wird fast zum Inhalt der Tragödie.

3.

«Fast» sagen wir. Denn ein großer Irrtum ist es, das Elektradrama rein als sogenanntes «Seelendrama» zu verstehen, in dem der sühnende Muttermord an Klytāimēstra nur deswegen noch mitgeführt sei, weil er nun einmal zur Sage gehörte. Der Muttermord ist von Sophokles, wenn man das Drama recht liest, durchaus nicht «neutralisiert» oder «amoralisch» oder gar nur «theatralisch» behandelt worden. Er bleibt auch bei Sophokles das tief ernst genommene Ziel der Elektrahandlung und empfängt aus den Leiden der Elektra seine neue zwingende Bestätigung.

4.

Der Muttermord an Klytāimēstra ist die furchtbare Amputation, durch die allein nach dem Willen der Götter die durch die Ermordung des Agamemnon aufs tiefste verderbte Welt gerettet werden kann. *Reinigung der Welt* durch das Opfer des Leidens und die aus dem Leiden hervorwachsende Tat ist der Gedanke, der auch in der «Elektra» das «Seelendrama» als ein echtes, gott-menschliches Geschehen erkennen läßt. Und so ist auch die Tat des Muttermordes durch die einleitenden und sie begleitenden Chöre weit über die Sphäre eines nur menschlichen Tuns – in der diese Tat allerdings unerträglich wäre – erhoben: sie geschieht nur *durch* Orestes und seine Helfer. In ihr aber wirkt Dike, die göttlich-daimonische Macht des Rechts.

1386 «Hineingeschritten eben sind

Unter des Hauses Dach

Sie, die da nachsetzen den schlimmen Freveltaten,

Die unentrinnbaren Hunde:

Die Erinyen!»

5.

Mit einer großen und weisen Ökonomie hat der Dichter die Elektrahandlung so entwickelt, daß er den lang hingezogenen Leidensäußerungen der Elektra, die den Hauptteil des Dramas ausmachen, in größter versammelter Härte und Nacktheit die Darstellung des Muttermordes folgen läßt. Durch diese Verteilung des breiten, strömenden Worts und der knappen, harten Tat gewinnt die gesamte Handlung ihr Gleichgewicht. – «Schlag zu, wenn du die Kraft hast, zum zweitenmal!»: in diesem Schrei der Elektra versammelt sich noch einmal die ganze Kraft des Leidens, das sich vorher in ihren Reden entfaltet hatte, zur vollen Größe des «tödlich-faktischen» Worts. Durch dies ihr Wort wird Elektra selbst virtuell zur Täterin des Mordes, der ihr selbst, wenn auch Aigisthos gefallen sein wird, die entsöhnende Erlösung und dem blutbefleckten Haus der Atriden nach vielen Leiden endlich die Freiheit bringt.

PHILOKTETES

I.

Der «Philoktet», im Jahre 409 v. Chr. in Athen uraufgeführt, das heißt etwa im fünfundachtzigsten Lebensjahr des Dichters, ist das zweite Beispiel für den neuen Sophokleischen Altersstil: im Formalen eine größere Vielseitigkeit und Freiheit der dramatischen und szenischen Mittel; in der Sprache jenes geschmeidige wirkliche Zueinander-Sprechen, das Sophokles selbst, wie wir schon zur «Elektra» bemerkten, das «ethischste und beste» genannt hat; in der Handlung ein Geschehen, aus dem die Götter sich zurückgezogen haben, wo der Mensch sich über weite Strecken hin selbst überlassen bleibt und mit all seiner Klugheit, seinem vorbedachten Planen doch nur erreicht, daß die Dinge sich rettungslos verwirren und festfahren, bis eine göttliche Weisung am Ende sie doch noch in Ordnung bringt.

2.

Wie die Sage von Philoktet erzählt, wurde er bei der Hinfahrt des Hellenenheeres nach Troja von einer Schlange gebissen und, da das Heer den von der eiternden Wunde ausgehenden Gestank nicht ertragen konnte, auf der Insel Lemnos ausgesetzt. Dort verbringt der wunde Mann jahrelang sein Leben. Doch besagt ein Orakel, daß nur er und sein Bogen die Eroberung Trojas bringen könnte. Und so entsendet man nach dem Tode des Achilleus eine Gesandtschaft, um den Heros nach Troja zu holen, der, durch die langen

Leiden verbittert, zunächst jede Gemeinschaft mit dem Heer der Griechen von sich weist.

3.

Diese Geschichte des Philoktet ist von allen drei Tragikern: Aischylos, Euripides und Sophokles, dramatisch behandelt worden, und ein zufällig erhaltenen Bericht über die Gestaltung bei Aischylos und Euripides läßt uns so durch den Vergleich die Eigenart der Fassung des Sophokles mit besonderer Deutlichkeit erkennen. In allen drei Fassungen war die Handlung ein Trotzgeschehen; es galt, das Widerstreben des Philoktet gegen die Fahrt nach Troja zu überwinden. Bei Aischylos geschah dies offenbar ähnlich wie im «Prometheus» und seiner «Niobe» durch eine Folge von mahnenden Zusprüchen anderer; indem Philoktet schließlich nachgab, konnte der vorbestimmte Lauf des Schicksals sich verwirklichen. Bei Euripides, der bereits vor Sophokles im Jahr 431 seinen «Philoktet» aufgeführt hatte, gab es eindrucksvolle Diskussionen und Redekämpfe zwischen Abgesandten der Troer und der Griechen, das heißt der national-hellenische und der allgemein-menschliche Gedanke kamen ins Spiel. Wenn Sophokles den Stoff über zwanzig Jahre nach Euripides behandelt hat, so war seine große Neuerung, daß er die Insel Lemnos zu einem unbewohnten, menschenleeren Eiland machte, auf dem der an der unheilbaren Wunde krankende Heros nun jahrelang als ein antiker Robinson allein mit Hilfe seines Bogens und der Pfeile elend genug sein Leben fristet. Sophokles also schafft eine Situation, in der das Leiden des Helden zur Einsamkeit gesteigert ist. Das gesteigerte Leiden bildet auch, als charakteristische «Leidenshandlung», die Grundlage für das Bühnengeschehen, in dem die Trotzhandlung, die auch bei Sophokles weiterwirkt, im wesentlichen dem Ende des Dramas zufällt, während der Hauptteil die Intrige behandelt, mit der Odysseus sich der Person und des Bogens des Philoktet auch gegen dessen Willen zu bemächtigen sucht.

4.

Eine weitere ganz neue Wendung gibt Sophokles der Handlung durch die Einführung oder jedenfalls die betonte Ausgestaltung der Rolle des jungen Achilleussohnes Neoptolemos. Er ist in seinem Wesen als Sohn des Achilleus ganz auf Geradheit und Wahrheit gestellt, wird aber von Odysseus, der in dem Stück ein kalter, gewalttätiger Intrigant ist, in die Intrige gegen Philoktet hineingezogen. Neoptolemos übernimmt die Aufgabe, gegen sein besseres Wollen. Doch nun entwickelt der Dichter eine dichterisch höchst wirksame gleichzeitige Bewegung und Gegenbewegung. Neoptolemos gewinnt mehr und mehr das Vertrauen des Philoktet, gewinnt es so sehr, daß dieser

431

ihm selbst den Bogen übergibt, als er von einem Anfall seiner Krankheit erfaßt wird und hilflos in einen lethargischen Schlaf versinkt. Doch der in diesem Augenblick in jedem Sinn erfolgreiche Neoptolemos ist nun, im Besitz des Bogens wie auch der Person des Philoktet, zugleich der Gebundene. Das Mitleid mit dem leidenden Mann und sein offenes Vertrauen haben in der Gegenbewegung ihn auf die Seite des Philoktet hinübergezogen, und er gibt ihm gegen die aufgeregten Vorstellungen des Odysseus den Bogen zurück und ist auch bereit, ihn, seinem ersten Versprechen gemäß, statt nach Troja in die griechische Heimat zurückzuführen. Es ist der alte Handlungsweg des Sophokles vom Schein zur Wahrheit, doch nun, personal auf Neoptolemos bezogen, zu einer nur menschlichen Wahrheit, die der Schicksalsbestimmung entgegensteht. Die Menschen mögen auf der einen Seite intrigieren, auf der anderen Seite sich selber treu und wahrhaftig bleiben: alles ist schließlich doch nur ausweglos festgefahren. Da aber greifen die Götter ein, und auf die Weisung des Herakles, dem Philoktet ein Freund war, von dem er den Bogen erhielt, und der nach langem, voll bestandenen Menschenleiden ein Gott wurde, gibt Philoktet schließlich denn doch nach und tritt den Weg nach Troja und zu seinem größten Ruhme an.

ÖDIPUS AUF KOLONOS

I.

Die zweite Ödipustragödie des Sophokles wurde erst fünf Jahre nach dem Tode des Dichters von seinem gleichnamigen Enkel im Jahr 401 zu Athen uraufgeführt, als man in Athen langsam begann, sich aus dem Niederbruch der Eroberung durch die Spartaner im Jahr 404 wieder zu erheben. Es war das letzte Werk des etwa neunzigjährigen Dichters – sein Abschied von dem Leben, von Athen, von der so lange erfolgreich ausgeübten Dichtkunst, von der großen Zeit und Menschheitsperiode, die unwiederbringlich mit dem Ausgang des fünften Jahrhunderts zu Ende ging.

2.

Der Stoff war dem Dichter durch die Ortssage seines eigenen heimischen Gaus Kolonos gegeben, nach der der blinde, von Theben ausgestoßene Ödipus nach den Leiden einer lebenslangen Wanderung im heiligen Bezirk der Eumeniden auf dem Hügel Kolonos Aufnahme gefunden hatte und im Tod dort als Heros fortlebend dem Lande Wohlfahrt und Segen verhieß. Doch war mit dieser örtlichen Überlieferung, die auch Euripides zu kennen scheint,

nur das Ziel der dramatischen Handlung gegeben. Die Handlung selbst hat Sophokles so gut wie frei aus dem allgemeinen Sagenhintergrund Thebens (mit dem Kampf der Sieben gegen Theben) und Athens (mit seiner Theseussage) ausgestaltet.

3.

Die *Handlung*, deren Einheit man ganz unnötig in Zweifel gezogen hat, ist in *einem* Sinne der durch Widerstände verzögerte Weg des Ödipus zu seinem vorbestimmten Tod, der auch seine Erhöhung ist. Daß er das Ziel seiner Wanderung, seiner Leiden und seines Lebens erreicht hat, als er zu Beginn des Stückes im heiligen Hain der Eumeniden auf dem Kolonos eintrifft, erkennt er, als der Name der Eumeniden als das «Losungswort seines Schicksals» fällt (V. 42–46). Doch muß er, um schließlich, von den Göttern gerufen, als Heros in die Erdentiefe des Kolonos einzugehen, sich noch neu aufkommender Widerstände erwehren: des Mannes, der ihn von der heiligen Stätte weist; des Chors der Koloneer, die sich über ihn entsetzen, als sie seinen Namen hören; des Kreon, der ihn gewaltsam zurück nach Theben holen will, weil geweissagt ist, daß, wo sein Grab ist, auch der Sieg sein werde; des erbarmenswerten, aus dem Lande vertriebenen und nun mit dem Heer von Argos zurückkehrenden Sohnes Polyneikes.

In einem zweiten, umfassenderen Sinn ist einheitgebend die Struktur des Stückes bestimmt durch das alte Motiv der Hikesie, das heißt der Schutzsuche eines Bedürftigen und seine Aufnahme in den Schutz und Schirm des Mächtigen. Das aus dem wirklichen Leben stammende, dramatisch ungemein wirksame Motiv war einst von Aischylos und dann auch wieder von Euripides gestaltet worden. Sophokles nimmt es in seinen zweiten «Ödipus» auf, und zwar in zwiefacher Staffelung. Die «Aufnahme», die der Schutzsuchende erfährt, ist zunächst die in den Machtbereich Athens, des großen Asyls für alle Schutzsuchenden, durch seinen edlen Herrscher Theseus. Die «Aufnahme» in noch tieferem Sinn ist die des Ödipus durch die Götter als segenspendenden Heros im Bezirk der Eumeniden. Auch zum Motiv der «Aufnahme des Schutzsuchenden» gehört von alters her, daß Widerstände aufkommen, die überwunden werden müssen, ehe die volle Aufnahme verwirklicht wird. Auch im Hinblick auf das Geschehen dieser Aufnahme gehören also die Kreon- wie die Polyneikesszene zur ursprünglichen Konzeption des Dramas.

4.

Das *Geschehen*, das sich in der so weit charakterisierten Struktur der Handlung des «Ödipus auf Kolonos» darstellt, kreist, wie der «Ödipus Tyrannos»,

erneut um das Mysterium vom Menschen, doch nun in einem schwer durchdringbaren, transzendenten Sinne. Es geht darum, daß der von den Göttern Geschlagene, unschuldig-schuldig durch entsetzliche Taten Befleckte dennoch ein Auserwählter der Götter ist. Goethe hat dies in seiner Weise umfaßt und angedeutet: «... denn es gibt wohl keine höhere Katharsis als der *Ödipus von Kolonos*, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort übereilte Tatausübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich-folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste, unherstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eignen Opferdienstes wert, erhoben wird» (Nachlese zu Aristoteles' *Poetik*, JA 38, 83). Nicht also, daß Ödipus seine Aufnahme und Erhöhung als Lohn und Ausgleich für seine ausgestandenen Leiden erfährt. Nicht, daß er, der aus Großheit heftige, jähzornige Mann, durch die erlittenen Leiden nun im Greisenalter «gebessert» und geläutert wäre: er weist den mitleidwürdigen entrechteten Sohn genauso wie den brutalen Kreon mit hartem Jähzorn von sich und verflucht ihn. Aber es ist nun einmal Großheit an ihm und um ihn, und der von den Göttern Geschlagene, dessen Untaten, wie er es nun selber darlegt, «mehr erlitten waren als getan» (V. 267), ist auch wieder der von den Göttern Begnadete und zum Heros Auserwählte. Wir treffen hier auf die Idee der Gunst und Huld der Götter, der göttlichen Gnade, die auch im alttestamentlichen wie christlichen Bereich gerade darin besteht, daß sie ein freies göttliches Verfügen ist und von jedem Verdienst des Beschenkten absieht.

Der «*Ödipus Tyrannos*» und der «*Ödipus auf Kolonos*» sind, was die Entstehungszeit angeht, über zwanzig Jahre voneinander geschieden, und das spätere Stück ist nicht die «Fortsetzung» des früheren. Und doch sieht es so aus, als ob die Gestalt des Ödipus den Sophokles wie eine Art dichterischer Doppelgänger begleitet hat. Der Ödipus auf Kolonos ist irgendwie in der in aller unheilvollen Verstrickung so liebenswerten Gestalt des Ödipus Tyrannos keimhaft angelegt, und er fügt dem Bild des absoluten Leids, mit dem der erste «Ödipus» uns entläßt, nun das komplementäre Bild der Begnadung des absolut Leidenden hinzu. Der Gedanke an das Verhältnis von Goethes zweitem Teil des «*Faust*» zum ersten Teil des Dramas drängt sich auf, zumal auch die Gestalt des greisen Faust mit der von Goethe selbst geschilderten Gestalt des Ödipus auf Kolonos merkwürdig zusammengeht. Auch daran darf schließlich erinnert werden, wie in neuester Zeit Thomas S. Eliot in seinem «*Verdienten Staatsmann*» den Ödipus des Sophokles in moderner Transformation neu auf die Bühne gebracht hat.

Eine Fülle anderer bedeutender Motive verschlingen sich in die merkwürdig vielschichtige Handlung, die man nicht mit Unrecht mit Shakespeares «Sturm» verglichen hat: Alterstrübsinn, Altersverzweiflung in dem berühmten dritten Chorlied (V. 1211–48), Vertrauen auf die Kraft Athens und Heimatliebe in der Gestaltung des Theseus, in dem Preis des Kolonos (668–719), zusammengefaßt in dem Wort des Chorführers: «Ich bin ein Greis, doch ungealtert lebt des Landes Kraft» (V. 726f.). Dazu die Ahnung einer neu heraufkommenden Menschlichkeit.

Wir sprachen zu Anfang dieser Daten davon, daß dieses letzte Drama des Sophokles vor seinem Tod ein Abschied in verschiedener Hinsicht sei. Wirklich zeigt uns das Drama, wie der von den Göttern zu seinem Tod und seiner Fortdauer als Heros gerufene Ödipus auf seinem letzten Weg, auf dem er seherisch selbst vorangeht, alles hinter sich läßt: mit der Welt des Lichts, das ebenso seine Taten beschienen hat wie seine Leiden, die Zweckwelt der ehrgeizigen und eigensüchtigen Politik wie die an Mitgefühl und Rührung appellierende Gefühlswelt. Das alles ist nun versunken und abgetan. Es ist vielleicht ein Abschied in einem weit über das fromm-traurige Gefühl des Dichters hinausgehenden, geschichtlich richtigen Sinne: höchste dichterische Manifestation des Untergangs der hohen klassisch-heroischen Welt, des Lebens des Geistes und der Dichtung, die nun vergangen ist und dahinten bleibt, eingegangen allenfalls und, wie Ödipus, geborgen in einem Grab, von dem segenspendende Kräfte ausgehen werden auf die kommenden Geschlechter.

EINLEITUNG ZUR «ANTIGONE» DES SOPHOKLES VON HÖLDERLIN IN DER VERTONUNG VON CARL ORFF

Die «Antigone» des Sophokles ist gegen das Jahr 440 v. Chr., das heißt vor 2400 Jahren, in Athen uraufgeführt worden, und kein Zweifel, daß das Werk, das seit langem auch wieder seinen Platz auf unseren Bühnen hat, die Forderung des echten Kunstwerks erfüllt: daß es sich mit seinem Dasein von selbst zu verstehen gibt. Allein, die «Antigone» bleibt dabei doch das Kind einer für uns weit entlegenen Zeit und hat ihre eigenen geschichtlichen Voraussetzungen, die die Form wie den Gehalt bedingen und dem heutigen Hörer nicht ohne weiteres vertraut sein können.

HuH¹, 247–277. – Drei Sendungen des Bayerischen Rundfunks München im April 1959.

Von diesen Voraussetzungen soll als Einführung für die heute beginnenden Sendungen der Hölderlinischen «Antigone» des Sophokles in der Vertonung von Carl Orff gehandelt werden. Ich beabsichtige, in drei einigermaßen geschlossenen Teilen zunächst von der äußeren Formenwelt einer griechischen Tragödie im allgemeinen, sodann von Stoff und Handlung des Antigone-Dramas, und schließlich von dem tragischen Gehalt des Werks zu sprechen, um so gleichsam von außen her mit dem Fortschritt der Sendungen immer mehr ins Innere zu der Substanz des tragischen Geschehens vorzudringen.

I.

DIE ÄUSSERE FORMENWELT DER TRAGÖDIE

I.

Zur äußeren Formenwelt der Tragödie ist zunächst das gebührend hervorzuheben, daß eine antike Tragödie, und also auch die «Antigone», überhaupt eine solche feste und zugleich lebendige Formenwelt besitzt. Ein antiker dramatischer Dichter hat nicht eines Tages zu dichten angefangen, so wie sein Genie ihn trieb. Er hatte das Dichten von Tragödien als ein Handwerk gelernt, und dieses Handwerk hatte ihm Vorschriften und Grundformen an die Hand gegeben, an die er sich zu halten hatte, während er sie gleichzeitig auf seine eigene Weise in seiner neuen Schöpfung abwandelte. Eine griechische Tragödie gleicht in dieser Hinsicht viel mehr einem Musikstück klassischen Gepräges: einer Suite, Sonate, Symphonie, als einem modernen Drama, für das unsere Schuldramaturgie allenfalls Regeln für Exposition, Steigerung, Peripetie und Katastrophe aufgestellt hat, die auf das Schema der fünf Akte zu verteilen seien. Nun hat zwar auch die ausgebildete griechische Tragödie jene Forderungen von Exposition, Peripetie und Katastrophe weitgehend beachtet. Wem aber ist heute in weiteren Kreisen vertraut, daß eine griechische Tragödie vor allem ihre festen Teile hat: Prolog, Parodos, Stasimon, Kommos, Exodos, Botenbericht, Rede-Agon, Stichomythie, Monodie, Amoibaion usw. – alles feste gegebene «Nummern», wie in unserer Nummern-Oper, und organisch und unwillkürlich herangewachsen, je mehr das tragische Spiel aus seinen ersten einfachen Anfängen herangereift ist. Und doch ist es für das verständnisvolle Hören einer griechischen Tragödie durchaus nötig, diesen festen Formenbestand so zu kennen, wie ein moderner gebildeter Musikkenner sich in den Grundformen unserer Musik auszukennen pflegt.

Diese allgemeinen Grundformen suche ich nun zu entwickeln, und ich folge dabei wohl am besten ihrem geschichtlich organischen Entstehungs-

gang von den ersten, einfachen bis zu den vielgestaltigen Formen, die in der «Antigone» des Sophokles erreicht sind: die Übersetzung Hölderlins hält sie fest, und auf ihre Bewahrung hat auch Carl Orff seine musikalische Interpretation der Tragödie aufgebaut.

2.

Die attische Tragödie ist im letzten Drittel des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts in Athen entstanden. Ihre Vorform war ein lyrisch-kultischer Chorgesang des Gottes Dionysos, der sogenannte *Dithyrambos*, vorgetragen von einem maskierten Männerchor, der längst nicht mehr, so wie der Name «Tragödie», *trag-odía* besagt, ein Chor von Böcken war, sondern bereits seit geraumer Zeit Gestalten zunächst aus dem Kreis des Dionysos, dann überhaupt der Heldensage darstellte.

Neben dem Chor stand ein Chorführer, der den Chor zum Singen aufrief und ihm das Stichwort gab. Der Chor mußte vor den versammelten Zuhörern zunächst «aufziehen», und er tat es mit einem in Anapästen gehaltenen «Einzugslied», der *Parodos*, genau übersetzt: dem «Aufzug von der Seite her». – Hatte der Chor dann Stand genommen, so sang er in lyrischen Maßen, vom *aulós* (etwa unserer Oboe) begleitet, sein «Standlied», das *Stasimon*. Dann nahm er, wieder singend, seinen «Auszug», in der *Exodos*. – *Parodos* – Einzugslied, *Stasimon* – Standlied und *Exodos* – Gesang beim Ausziehen des Chors sind damit, schon von der Vorform der Tragödie her, die ersten und ältesten äußeren Grundformen des tragischen Spiels.

Diese Vorform war noch oratorienhaft. Eine «Tragödie» im eigentlichen Sinne wurde daraus erst, als ein Mann – vielleicht jener sprichwörtliche Thespis – im Athen des Tyrannen Peisistratos dem Chor einen Schauspieler zur Seite stellte. Dieser Schauspieler, *Hypokrites*, sang bald nicht mehr in lyrischen Maßen: er sprach, psalmodierend, trochäische Tetrameter und sodann vor allem jambische Trimeter, die dem emotional bewegten Element des lyrischen Chorgesangs ein neues, gegensätzliches Element, den rational-epischen Bericht, entgegenstellten. Etwas sehr Folgenreiches war durch diese Hinzufügung des Schauspielers geschaffen: der spannungsreiche Gegensatz von lyrisch-emotionalem Chorgesang und rationaler klarer Rede des Berichters. Die Tragödie beruht auf diesem Gegensatz.

Im besonderen stand es nun so, daß nach dem Aufzug des Chors und seinem ersten Standlied der Bericht in irgendeiner Rolle «noch hinzutrat». Dieses «Noch-Hinzutreten», griechisch *Epeisodion*, lebt noch in unserem «Auftritt» fort und bildet einen neuen, zweiten Grundbereich der Tragödie.

Trat der Bericht auf, so tat er es, um irgendein Vorkommnis zu melden, das den Chor erregte – etwas Bedenkliches, Bedrohendes. Er trug die Mel-

dung zunächst kurz vor, worauf der Chor sofort singend reagierte. Auf diese Weise kam es nach dem ersten Ständlied und dem Auftritt des Schauspielers als «Boten» zu einem zunächst lyrischen, dann bald lyrisch-jambischen Wechsel, in dem der Chor in kurzen Zeilen sang und der Berichterstatter zwischendrein sprach – eine feste Form, bekannt unter dem Namen *Kommos*, während das ganze so entstandene Gebilde nach seinem Entdecker Walther Kranz «*Epirrhematikon*» genannt wird. – Des weiteren gab der Berichterstatter von dem, was er zu melden hatte, eine ausführliche Schilderung, und so trat neben den Chorgesang, den lyrisch-dramatischen Wechsel als dritte dramatische Grundform die zusammenhängende, gesprochene Rede, die zunächst durchaus berichtenden Charakter hatte.

Einzugslied, Ständlied des tragischen Chors, Auftritt des Schauspielers, Epirrhematikon, berichtende Rede, erneutes Ständlied und schließlich Auszugslied sind auf dieser Stufe die Grundformen des tragischen Spiels.

Eine weitere entscheidende Neuerung brachte die Hinzufügung eines zweiten Schauspielers durch den ältesten der drei großen attischen Tragiker, Aischylos. Die Folge dieser Neuerung war mannigfaltig. Zunächst rein äußerlich: bereits der eine Schauspieler konnte sich, während der Chor sein Ständlied sang, hinter der Bühne umziehen und nacheinander mehrere Rollen übernehmen. Durch den zweiten Schauspieler wurde nun die Zahl der möglichen Rollen vermehrt. Zum anderen: die zwei Schauspieler konnten in verschiedenen Rollen miteinander gleichzeitig auf der Bühne agieren, und indem sie ebenso miteinander wie mit dem Chorführer Gespräche führten, entstand nun erst ein eigentlicher *Dialog*. Und drittens: die *Vermehrung der Rollen* legte den Keim zu einer immer größeren *Individualisierung* dieser Rollen: aus dem alten Boten und Berichterstatter erwachsen individuelle *Charaktere*. – Mit alledem war der Grund zu einer fortschreitenden *Dramatisierung* des ursprünglichen chorischen Oratoriums gelegt. – Neben den gesanglich-lyrischen, emotionalen Äußerungen des Chors wuchs sich von nun an immer mehr der Dialog aus, und das psalmodierend gesprochene, nicht mehr gesungene Gespräch wurde immer mehr zum Träger einer eigentlichen *Handlung*.

Blicken wir auf das Ende der Entwicklung voraus, so sehen wir, wie die Chorpartien, die einstigen Träger der Tragödie, von dem sich fort und fort entwickelnden Dialog äußerlich eingeschränkt und innerlich entwertet werden. Sie werden immer mehr zu lyrischen Intermezzi, durch die die einzelnen «Auftritte» geschieden werden. Dies ist schon bei dem dritten der attischen Tragiker, Euripides, der Fall. In der Neuen Komödie, die die eigentliche Fortsetzung der Tragödie des Euripides ist, verschwinden die Chorpartien schließlich ganz, und unser chorloses «*Drama*» ist geboren, das, von

der geschichtlichen Entwicklung her gesehen, also eine defiziente Form der alten chorischen Tragödie ist.

3.

In dieser, der ältesten Tragödie hat aber nun der durch die Einführung des zweiten Schauspielers erst recht ermöglichte Dialog wieder eine ganze Anzahl neuer fester Grundformen entwickelt. Da entsteht mit der fortschreitenden Dramatisierung des tragischen Spiels zunächst das Bedürfnis, vorn am ersten Anbeginn des Stückes das dramatische Geschehen klar zu exponieren. Der Exposition hatte ursprünglich das Einzugslied, die gesungene Parodos des Chors, gedient. Dieser schickte man nun einen von den Schauspielern gesprochenen «*Vorspruch*», einen *Prolog* voraus. Er konnte in zusammenhängender Rede von einem Einzelspieler gesprochen werden, konnte aber auch – dramatischer – in einem Gespräch der beiden Schauspieler bestehen. Und diese beiden Formen, die *monologische* und die *dialogische*, sind dann die beiden Grundformen des Prologs in der alten Tragödie geblieben. Sophokles hat durchaus den dialogischen Prolog bevorzugt. In beiden Fällen aber drängte nun der Prolog am Beginn des Stückes die alte Parodos des Chors von der ursprünglich ersten an die zweite Stelle zurück, wo sie sich weiter erhalten hat.

Erhalten hat sich im entwickelten Dialog auch der zusammenhängende Bericht, die Botschaft in verschiedenen Formen, zumal in der Form des eigentlichen «*Botenberichts*». – Neben der großen zusammenhängenden Rede entwickelt der Dialog vor allem aber eine Form, in der zwei Sprecher in schnellem Wechsel Vers um Vers miteinander ihre Klingen kreuzen: die sogenannte *Stichomythie*. Sie hat sich vermutlich aus dem Epirrhematikon, dem jambisch-lyrischen Wechselgesang des alten Kommos zwischen Schauspieler und Chor entwickelt, der seinerseits neben der Stichomythie auch weiterhin erhalten blieb. Bemerkenswert vor allem, wie der schnelle umschichtige Wortwechsel der Stichomythie durchaus als «*Nummer*» eigenen Rechtes neben der großen Rede, ja im Gegensatz zu dieser steht. Die Handlung der Tragödie ist auf Spannung angelegt: Spannung, wie wir schon sagten, zwischen den beiden Hauptelementen des lyrisch-emotionalen Chorgesangs und des denkerisch-harten Dialogs der Einzelspieler. Doch auch der Dialog ist in sich selber ein einziges Spannungsgefüge. Alles ist hier auf Gegensatz gestellt: Gegensatz der Welten, Gegensatz der Forderungen, die sich im Gegensatz der Standpunkte, der Überzeugungen, der Meinungen und schließlich im Gegensatz der Reden manifestieren. *Antinomien* tragen alles, die sich im Dialog in *Antilogien* äußern. «*Darum der immer widerstreitende Dialog ... das allzukeusche, allzumechanische und faktisch endigende In-*

cinandergreifen zwischen den verschiedenen Teilen, im Dialog ... Alles ist Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt.» (Hölderlin.) – Die Stichomythie ist die schärfste Ausdrucksform dieser Antilogie (so sehr sie auch, zumal in der älteren, wie auch wieder spätesten Zeit) einem in Frage und Antwort aufgeteilten Berichte dienen mag).

Jedoch auch die große «Rede», die zunächst in der Hauptsache Berichtrede war, entwickelt mit der immer stärkeren Dramatisierung der Tragödie eine antilogische Form, den sogenannten «Redewettstreit», den «*Agon der Reden*». Dieser Rede-Agon, der bei Euripides zu einer der größten «Nummern» wird, tritt gern in der Weise mit der Stichomythie zusammen, daß die beiden Sprecher den Gegensatz ihrer Standpunkte zunächst in langen Reden äußern und alsdann in den schnellen Wortwechsel übergehen – eine Kombination, die mit der Steigerung des Tempos auch eine starke dramatische Steigerung mit sich führt.

4.

Soweit die Haupt- und Grundformen des tragischen Spiels, wie sie sich organisch entwickelt haben. Daß Sophokles, wie überliefert ist, zu den bisherigen zwei Schauspielen noch einen dritten hinzugefügt hat (was Aischylos im Alter in seiner «Orestie» befolgt hat), hat noch einmal die Möglichkeit vermehrter Rollen und sogar des Dreigesprächs auf offener Bühne geschaffen, jedoch die tragischen Grundformen selbst nicht wesentlich vermehrt. Um diese noch einmal zusammenfassend in den Blick zu bekommen, durchlaufen wir am besten die typische Abfolge der Formen einer entwickelten Tragödie, wie diese zumal Sophokles einhält.

Das Drama beginnt mit dem Prolog eines oder zweier Sprecher und führt den Hörer so in die äußeren Verhältnisse der Handlung ein. Es folgt, nun erst an zweiter Stelle, das Einzugslied des Chors, die Parodos, es kann sofort die Form des Ständlieds, ohne vorhergehende Anapäste, haben. Die äußere, klar rationale Exposition der Handlung wird durch diesen Chorgesang ergänzt durch eine innere, lyrische der Stimmung. – Es folgt das erste Epeisodion mit dem Auftritt sei es zunächst einer, sei es alsbald auch einer zweiten Person. Man spricht in langen Reden, wechselt Reden, es kommt zum schnellen Wortwechsel der Stichomythie. Nach dem Abgang der Personen dann das erste eigentliche Ständlied. Darauf das zweite Epeisodion. Wieder Reden, Berichte, Redekämpfe, Wortwechsel, Abgänge. Das dritte Ständlied. Und so fort in vermehrter Folge. Bei bewegten Stellen tritt, zumal gegen Schluß der Handlung, der Kommos ein, der Wechsel des Chors und des Einzelspielers. Es kommt – vor allem in der späteren Tragödie – zur *Monodie*, dem «Einzelgesang von der Bühne», in dem nun gar der Einzel-

spieler den Gesang übernimmt, der früher die Sache des Chores in der Orchestra war. Gegen den Schluß zu, wo das angespannte Geschehen sich in den sogenannten Pathos-Szenen immer mehr dem Leid und der Äußerung des Leides zuneigt, hat zumal auch der Botenbericht seinen Ort, auf welchen Klagen des Chores folgen. – Das Ganze, es mag fünf Auftritte durchlaufen haben, endet in der gesungenen Exodos, an der vielfach der Einzelspieler teil hat, mit einem klar umrissenen Finale. Mit einigen besinnlichen Versen pflegt der Chor als letzter die Bühne zu verlassen.

5.

Dies allgemeinste Formenschema der Tragödie ist indessen noch weitergehend differenziert, sowohl in den Chören wie im Dialog.

In die Chorpartien gehen Formen des Kultes ein. Und so finden wir unter den Chorgesängen Gebete und Anrufungen an die Götter, Bitten um Hilfe: der Gott möge *erscheinen* – der sogenannte *epikletische Hymnos* –, Preislieder, Beschwörungen wie auch Tanzlieder zu Ehren eines Gottes – die *«Eporcheme»*, und weiter Danklieder, Paiane, Heilsgesänge. Oder: die Gesänge des Chores nehmen die Form von rituellen Klageliedern an, vor allem die der rituellen Totenklage, die auf vielfache Weise abgewandelt in der reifen Tragödie zumal am Schluß erscheint. Auch Trostlieder finden wir und Lieder, in denen der Chor ermahnt und Zuspruch spendet, die sogenannten *Parainesen*, wobei das Beispiel, Exemplum, Paradeigma eine bedeutende Rolle spielt. Schließlich wird, schon seit Aischylos und später immer mehr, das Chorlied der Ort, an dem der schon von der Handlung gelöste Chor sein Nachdenken über das Göttliche, über den Menschen und sein Wesen, über Schicksal, Schuld und Sühne tatenlos teilnehmend äußert.

Auch die Redeformen im Dialog sind selten bloß Reden, die so daherge-redet werden. Auch die Reden des Einzelspielers sind aus *Grundformen des Menschlichen* entwickelt, wie diese vielfach im Leben vorgeprägt sind: so vor allem im Staatsleben, in der Rechtsprechung, im Kultisch-Rituellen, in Brauch und Sitte. Das Spiel verliert sich in der tragischen Redeform niemals ins bloß Intime. Das, was die Menschen zu sagen haben, bleibt eingefaßt in vorgeprägte Formen: staatliche, richterliche Manifestationen, Proklamationen, Verhöre, kultische Bekundungen, Wahrsagungen, Orakel, Parainesen, die Zuspruch spenden, Rechtfertigungen, Vermächtnisse.

Und so sei denn zum Schluß das Zusammenspiel dieser typischen Formen am Beispiel der *«Antigone»* erläutert.

Das Antigone-Drama beginnt mit dem vorangestellten Prolog zweier Einzelspieler: der Antigone und der Ismene: *«Gemeinsamschwesterliches*

o Ismenes Haupt! ...». Von vornherein ein harter Gegensatz zwischen Antigone, der zur Bestattung des Polyneikes Entschlossenen, und der Schwester, die die gefährlichen Folgen dieser Tat der Auflehnung gegen den Herrscher Kreon voraussieht, ausgetragen zuerst in Rede und Gegenrede und dann in bewegterer Stichomythie. Antigone geht schließlich von der Bühne, um ihre Tat zu tun. Es folgt, von Orff groß musikalisch eingeleitet, die Parodos des Chors, der alsbald sein Standlied singt: «O Blick der Sonne, du schönster, / Der dem siebentorigen Theben / Seit langem scheint ...» Bei Orff zumal in großer Form: «Der großnamige Sieg ist aber gekommen.» – Darauf das erste Epeisodion: Thronrede, Proklamation des Kreon, der als ein Exempel dafür, daß er die Liebe zum Vaterland über alles stellt, verfügt hat, daß der Landesfeind Polyneikes den Hunden und Vögeln zum Mahle werde, und Wächter ausgestellt hat, die über die Einhaltung des Gebots wachen sollen. Doch einer der Wächter kommt und meldet – als «Bote» –, daß man den Toten bestattet habe. Erregte Rede des Kreon, voller Argwohn, daß man im Volk gegen seine Herrschaft murre, und Entlassung des Wächters mit schweren Bedrohungen. Ende des ersten Epeisodion und erstes eigentliches Standlied des Chors. Es handelt, geheimnisvoll-hintergründig, von dem Ungeheuren des menschlichen Wagemuts, der den Menschen zum Herrn über die Gewalten der Natur und des Geistes heraufgeführt hat, ihn aber auch an den Scheideweg zum Guten oder zum Schlimmen stellt. – Mit dem nächsten Epeisodion führt der Wächter Antigone herbei: «Die ist's, die hat's getan, die griffen wir, / Da sie das Grab gemacht ...». Und der Wächter berichtet nun – wieder als Bote – dem wieder hinzutretenden Kreon, wie man nach einem wunderbaren Sturm die Jungfrau bei dem Toten fand und faßte. Es folgt jenes *Verhör* der Antigone durch Kreon, in dem die beiden das Unversöhnliche ihrer Überzeugungen entwickeln. – Dem Kampf der Reden folgt das Klingenkreuzen der Worte in der Stichomythie, das zu dem Wort der Antigone hinaufführt (Beischrift des Komponisten «fanatico»): «Aber gewiß.» (Und dann «Semplice»): «Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.» – Am Ende des Epeisodion erscheint Ismene und bekennt sich in bewegter Stichomythie mit Antigone und sodann mit Kreon – ein Dreigespräch – nun ganz zu Antigone, wird aber von ihr, der einsamen Täterin, zurückgewiesen: «Sei gutes Muts! du lebst, doch meine Seele, / Längst ist sie tot, so daß ich Toten diene.»

Darauf folgt, nach einem neuen Standlied des Chors, der Auftritt Haimons, des Sohns des Kreon, der in großen Reden den Gegensatz des Vaters und des Sohnes, dem Antigone anverlobt ist, bringt. Die folgende Stichomythie verschärft diesen Gegensatz. Wieder ein Standlied: der Preis des Gottes der Liebe. Im vierten Auftritt dann der Gang Antigones zur Grabkam-

mer, in die man sie lebendig einschließt, in der Form des gesungenen Kommos, dann Antigones große Rechtfertigung in Form der «Rede». – Wieder ein Standlied: «Beispiele» aus der großen Sage, und im nächsten Epeisodion Teiresias, der Seher, mit dem die kultische Bekundung des wahren Willens der Götter in die Handlung einbricht. Hier liegt die Peripetie des Dramas. Kreon, zuerst widerstrebend, doch dann hart getroffen, entschließt sich, Antigone aus dem Grab zurückzuholen. Jedoch zu spät. Nach einem erneuten Stasimon der «Bote», der auch der Frau des Kreon, Eurydike, berichtet, wie Kreon in dem Grabe Antigone erhängt und den eigenen Sohn Haimon, während er sich selbst den Tod gab, vorfand. In dem dann folgenden Finale erkennt dann Kreon im Kommos singend mit dem Chor den eigenen irren Wahn. – Worauf mit dem Wort des abziehenden Chors: daß «schwere Schläge vergeltend im Alter das Denken lehren», nach dem Gesetz der Formen, die wir vor allem hier betrachten wollten, die Tragödie ihr Ende findet.

II.

DIE HANDLUNG DER «ANTIGONE» UND IHRE PROBLEME

Nachdem wir einführend von dem äußeren formalen Aufbau einer Tragödie gehandelt haben, soll uns heute das Materielle beschäftigen: der Stoff, der dem Antigone-Drama zugrunde liegt, und wie aus diesem Sagenstoff unter der gestaltenden Hand des Dichters eben das Drama, die «Antigone», geworden ist.

I.

Der Stoff des griechischen Trauerspiels ist, allgemein gesprochen, die Sage von den Göttern und Helden, die wir auch «Mythos» mit Namen nennen, für die Griechen eine Art heiliger Geschichte. Sie besteht in der vielfältigen Kunde von den großen Gestalten der Vorzeit, ihren Taten, ihren Leiden, manches davon in seinem Kern geschichtlich, doch dann von vornherein auf das menschlich Große, Bedeutsame hin ausgestaltet und verwoben mit viel Hinzuerdachtem. Die Überlieferung war lange Zeit mündlich und also fließend. Auf der frühesten Stufe das Stegreiflied des Sängers, des Aoiden; ungefähr im achten vorchristlichen Jahrhundert sodann die Zusammengestaltung des alten Liedguts zu großen Epen, die ganze Sagenkreise um ein hervorstechendes Ereignis zusammenschließen: so die Ilias mit dem Kampf um Troja, so die Epen von den Begebenheiten vor und nach dem Troischen Krieg, so das große mutterländische Epos von den Kämpfen um die Stadt Theben im Lande Boiotien, die Thebais. Ihre dritte neue Wesensform findet

die hellenische Sage in der Tragödie Athens. Das entscheidend Neue ist hier, daß die Ereignisse und Gestalten der Sage nun nicht mehr durch den vermittelnden Mund eines Rhapsoden sprechen, sondern daß sie auf der Bühne mit Hilfe der Maske unmittelbar handelnd gegenwärtig werden. Zugleich wird so das weitläufige Sagengeschehen zeitlich wie örtlich auf das stärkste konzentriert. Dem Epos gegenüber entsteht eine straffere Einheit. Die bereits im Stoff der Sage liegenden Gegensätze werden formal wie inhaltlich stark betont und zum eigentlichen «Konflikt» verschärft. – Auf jeder der drei Entwicklungsstufen, im Lied, in Epos und Tragödie, wird die alte Kunde bewahrt, und doch jeweils zugleich schöpferisch neu gedeutet. Die Dichter weben fort an dem großen Teppich, indem sie die durchgehenden Grundfäden mit immer neuen Einschlängen verschlingen. In der Tragödie Athens wird zumal die neue Lebensform der Polis zum Horizont für die neue Deutung der Sage. Der Held der Sage wird zu einem Menschen, der in strengerer Gemeinschaft mit anderen Menschen steht, sich selbst immer bewußter, innerlicher erlebt und unter den Forderungen der Polisgemeinschaft nun auch aus einer strengeren religiösen wie moralischen Verantwortlichkeit handelt. Konflikt-Situationen sind die Situationen dieses neuen tragischen Menschen. Er steht im Streit und Widerstreit, und aus dem Streit, in dem es um Grundfragen der Religion und des Lebens geht, erwächst ihm das ihm notwendig zugeordnete tragische Leid.

Aischylos, der älteste der attischen Tragiker, hat seine Tragödie noch in Trilogien gestaltet. So kann sich das tragische Geschehen bei ihm über weite Zeitläufe hin erstrecken. Die Personen sind hier die Träger des übergreifenden Geschehens, in dem sich in Verirrung, Kämpfen, Not und Leiden die *Dike*, die Gerechtigkeit des Zeus verwirklicht, oft in der Weise, daß sich aus dem Chaos der Kämpfe schließlich durch eine Versöhnung eine neue Ordnung herstellt. Sophokles hat die Komposition in Trilogien aufgegeben. Er versammelt das Geschehen im Einzeldrama, auf engem Raum, in straffster, gespanntester Einheit, stellt eine oder zwei Personen in die Mitte, von denen alles ausgeht und auf die alles hinzielt. Die stummen Fakta der alten Sage werden nun immer mehr aufgeschmolzen und in menschliche, persönliche Situation verwandelt. Der Gott bleibt nach wie vor der Bewirker und Verursacher des tragischen Geschehens. Er ist gleichsam der Horizont dessen, was geschieht. Doch in der Mitte steht nun der Mensch mit seinem immer mehr entwickelten Seelentum, und was geschieht, wird von ihm ausgetragen. Streit wie auch Leid gewinnen eine neue persönliche Note, und der Streit verschärft sich bis zur letzten Unverträglichkeit, das Leid wird absolut und ausweglos. – Dies alles bestimmt auch die Dramatik der «Antigone» des Sophokles, in der der Dichter einen Abschnitt der Labdakiden-Sage dra-

matisch entfaltet hat, die ihm als Stoff hauptsächlich im Epos des Kampfes der Sieben gegen Theben, der Thebais, gegeben war.

2.

Um zunächst die Sage nach ihrem Hergang zu erzählen: sie führt uns nach Theben, das in mykenischer Zeit ein bedeutender Herrnsitz in dem fruchtbaren mittelgriechischen Ackerland Boiotien gewesen war. Dort war Labdakos König, Sohn des Polydoros, des Sohns des Kadmos, der Theben gegründet hatte. Labdakos hatte zum Sohne Laios, der Iokaste, die Tochter des Menoikeus, zur Frau nahm. Nun aber hatte dieser Laios in seiner Jugend einst in Elis den schönen jungen Sohn des Pelops, Chrysippos, erblickt und Liebe zu ihm gefaßt und ihn gewaltsam nach Theben entführt. Da verfluchte ihn der Vater des Chrysippos, Pelops, er solle niemals einen Sohn erhalten, wenn aber doch, so solle dieser Sohn ihn töten; und der Gott in Delphi bestätigte diesen Fluch des Pelops. – Als dem Laios doch ein Sohn geboren wurde, ließ er das Kind im nahen Kithairon-Gebirge aussetzen. Doch der damit beauftragte Hirte übergab den Knaben einem anderen Hirten, der die Herden des Königs von Korinth, Polybos, hütete, und so gelangte der Knabe nach Korinth, wo ihn der kinderlose Polybos an Sohnes statt annahm und ihn, da ihm die Fußknöchel durchstoßen waren, Ödipus, das ist «Schwellfuß» nannte. – Man weiß aus dem Ödipus-Drama des Sophokles, wie die Geschichte weitergeht. Ödipus geht, als er herangewachsen ist, nach Delphi und empfängt von dem Gott in Delphi den furchtbaren Spruch, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Um dem Spruch zu entgehen, kehrt Ödipus nicht nach Korinth zurück, sondern wendet sich nach Boiotien. Da trifft er auf seiner Wanderung im Lande Phokis an einem Kreuzweg seinen ihm unbekannten Vater Laios, gerät in Streit mit diesem und erschlägt ihn, der so als erster dem Fluch anheimfällt. – Ödipus kommt nach Theben, seiner wahren Vaterstadt, befreit die Stadt von der Sphinx – jenem halb menschlichen halb tierischen Ungeheuer, das von den Bürgern Thebens nun seit Jahren einen schweren Blutzoll einfordert –, indem er das Rätsel der Sphinx löst, gewinnt durch diese Tat die Herrschaft über Theben und die eigene, ihm unbekannte Mutter Iokaste zur Gemahlin, erzeugt mit ihr vier Kinder: Eteokles und Polyneikes, Ismene und Antigone, und herrscht lange segensreich über Theben, bis alsdann seine wahre Herkunft an den Tag kommt und er sich selber blendet, während Iokaste sich erhängt. Es ist die zweite Auswirkung des Fluches. – Als die Söhne des Ödipus, Eteokles und Polyneikes, herangewachsen sind, gedenken sie zuerst, gemeinsam Theben zu regieren. Allein es entsteht ein Streit unter ihnen, und Eteokles vertreibt

den Polyneikes von Thron und Heimat. Er kommt nach Argos, wo Adrastos herrscht, gewinnt eine Tochter des Adrastos zur Gattin und betreibt alsbald einen Kriegszug gegen Theben, zu dem sich unter der Führung des Adrastos die bedeutendsten Helden der Zeit, im ganzen sieben, vereinigen. Vor Theben angekommen, stellen sich die Sieben an den sieben Toren Thebens zum Angriff auf. Eteokles stellt die besten der Thebaner ihnen entgegen, sich selber aber seinem Bruder Polyneikes, denn so wollte es der alte Fluch, der auf dem Geschlecht der Labdakiden von jener Untat des Laios her lastete. Und so kommt es, daß in dem Kampf um Theben die beiden Brüder gegeneinander stehen und einer den anderen tötet.

Wir haben damit die Sage soweit erzählt, wie sie wahrscheinlich in dem alten Epos der Thebais berichtet war und wie auch Aischylos sie in einer seiner Trilogien dargestellt hatte, deren erstes Drama von Laios, deren zweites von Ödipus handelte, während das dritte, noch erhaltene, den Zug der «Sieben gegen Theben» behandelt und mit dem Wechselmord der beiden Brüder Eteokles und Polyneikes endet. Das Ganze war, wie nach der Art des Aischylos kaum zu bezweifeln, die Geschichte jenes Erbfluchs, in dem die furchtbar ausgleichende Macht der Göttin Dike, Gerechtigkeit, vom Großvater über den Sohn bis auf die Enkel wirksam war.

An den Zug der Sieben gegen Theben und den Tod der beiden Brüder schließt unmittelbar die Geschichte von Antigone an, wie Sophokles sie in seiner Tragödie gestaltet hat. Doch hat Sophokles nach allem, was wir wissen, die Fabel seines Dramas aus dem ihm gegebenen großen Zusammenhang der Labdakidensage so gut wie frei entwickelt. Die Hauptmomente seiner Neugestaltung waren, daß er zunächst einmal in seinem Einzeldrama den Fluch, den Pelops einst über Laios gesprochen hatte, zurückdrängte. Nur das zweite Chorlied des Dramas deutet im Vorübergehen auf diesen Fluch des Labdakidenhauses hin:

594 «Alternd von Labdakos Häusern,
Den untergegangenen, seh ich Ruin fallen
Auf Ruin. Und nicht löset ab ein Geschlecht
Das andre, sondern es schlägt
Ein Gott es nieder.»

Dazu wohl auch ein Wort des Chors im Kommos mit Antigone: sie büße die Schuld ihrer Väter. Sodann hat nach allem, was wir wissen, erst Sophokles die Gestalt der Ödipustochter Antigone in seinem Einzeldrama in die Mitte gerückt. Die ältere Sage wußte allenfalls von ihrer Schwester Ismene einiges zu berichten, zum Beispiel, daß sie den Landesfeind geliebt habe und wohl deswegen später von dem Sohn des Eteokles verbrannt worden sei,

nachdem sie sich in einen Tempel geflüchtet hatte. Diese ältere Sage wußte auch nichts von dem Bestattungsverbot, das über Polyneikes verhängt wird. Vielmehr wird dieser in einigen auf uns gekommenen Nachrichten so wie die anderen vor Theben gefallenen Heerführer auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Vor allem aber: schon am Ende eines früheren Dramas, des «Aias», war Sophokles dem Motiv der «Antigone» sehr nahe gekommen. Auch dort wollte man dem Helden als einem Feind des Heeres nach seinem Tode die Bestattung versagen, und nur durch die weise Einsicht des Odysseus, der zum Guten redete, wurde dies vermieden.

In der «Antigone» des Sophokles wird von dem neuen Herrscher Kreon, der nach dem Tod der beiden Brüder als Bruder der Iokaste und Nächstverwandter die Herrschaft in Theben übernommen hat, über den Landesfeind Polyneikes das Bestattungsverbot verhängt. Doch da ist keiner, der überzeugend zum Guten redet wie Odysseus in der Aias-Tragödie. Und so wird das Bestattungsverbot in der «Antigone» zum Keim einer neuen Tragödie. Wie Tekmessa und Teukros im «Aias» widersetzt sich Antigone, die Schwester des Polyneikes, dem Gebot des Herrschers. Bei der Bestattung des toten Bruders ergriffen, wird sie von Kreon dazu bestimmt, daß sie lebendig in einer Grabkammer eingemauert werde. Dort erhängt sie sich, und ihr Verlobter Haimon, der Sohn des Kreon, tötet sich über ihrer Leiche. Der Irrtum des Kreon, daß er den Toten noch im Tode verfolgte, ist durch den Verlust des Sohnes auf ihn selbst zurückgefallen, und er erkennt, bitter belehrt, daß die Götter nicht auf seiner Seite waren. – Es ist die Fabel der «Antigone» des Sophokles, – in ihrer ganzen Art gewiß nicht alte Sage.

3.

Wie wird aus dieser Fabel nun das Drama?

Der Dichter muß es zunächst auf einen Schauplatz festlegen, und er wählt dazu nach einem sehr festen alten Brauch den Raum vor dem Königshause Thebens. Aus diesem Hause kommen am Anfang des Stückes Antigone und Ismene und später Kreon und noch später dessen Sohn Haimon und schließlich die Frau des Kreon Eurydike, während der Chor in der Parodos – er besteht nach einer sehr alten Weise aus den Ältesten und Würdenträgern – von der Seite, das heißt der Stadt her kommt. Von der Stadtseite kommt später auch der Seher Teiresias.

Allein, der Dichter hat dafür gesorgt, daß außer dem sichtbaren Bühnenraum vor dem Königshause noch zwei andere hinterszenische Räume in der Phantasie des Zuschauers fest zum Bilde werden. Die eine dieser hinterszenischen Örtlichkeiten ist das freie Feld vor der Stadt, wo der Leichnam des

Polynikes den Hunden und Vögeln preisgegeben ist. Dorthin geht am Ende des Prologs Antigone, um die Bestattung vorzunehmen. Von dorthier kommt der Wächter, der es dem Kreon meldet, und wird von Kreon wieder dorthin geschickt. Von dort kommt er zum zweitenmal mit der bei dem Toten ergriffenen Antigone. – Die andere hinterszenische Örtlichkeit ist die Grabkammer, in die Kreon am Ende der Haimonszene Antigone einschließen läßt. Dorthin tut Antigone ihren letzten Gang, dorthin geht Kreon, um, nach der Teiresiaszene, Antigone zurückzuholen. Von dorthier kommt der Bote, der den Tod der Antigone und des Haimon meldet. Von dort kommt schließlich der klagende Kreon mit dem Leichnam seines Sohns zurück. – Durch das Kommen und Gehen der verschiedenen Personen stehen die hinterszenischen Handlungsplätze mit dem sichtbaren Schauplatz auf der Bühne in einem lebendigen Rapport. Und so weitet sich der Raum, den der Zuschauer in der durch das Wort des Dichters gelenkten Phantasie vor Augen hat, weit über das engere Bühnengeschehen hinaus.

Sodann erfordert die Frage, wie dem Dichter sich die reine Fabel zum Drama hin gestaltete, ein Wort über die handelnden Personen. Da die ausgebildete Tragödie, wie wir früher sagten, in ihrem Wesen auf dem Gegensatz beruht, mußten Träger dieses Gegensatzes in den Personen geschaffen werden. Der Dichter mußte Kontrastgestalten bilden. Dafür bot sich ihm zunächst das in der Sage überlieferte Schwesternpaar Antigone und Ismene dar. Und so wurde Ismene neben der leidenschaftlich einseitig vorstoßenden Täterin Antigone die Weiblich-Verständige und, wenn man will, Schwächere – doch sieht man besser in ihr vielleicht die normale Frau, deren Schuld es nicht notwendig ist, daß sie nicht groß ist. Einen zweiten Kontrast bilden der leidenschaftlich starre Kreon und sein Sohn Haimon, der Antigone liebt. Im Kontrast stehen Kreon der Herrscher und Teiresias der Seher. Im Kontrast zu den großen Hauptgestalten des Dramas steht in der Gestalt des Wächters der gemeine Mann; in ihm führt Sophokles hier wie auch sonst mit weisem Bedacht in seine Tragödie – lange vor Shakespeare – den von keiner Tragik berührten Alltagsmenschen, den Rüpel, ein, wie wir ihn bei Shakespeare nennen.

Den Hauptkontrast bilden schließlich die beiden großen Gegenspieler der Tragödie: Antigone und Kreon. Diese beiden treten in ihrer scharfen Gegensätzlichkeit so stark hervor, daß sie beide das ganze Drama tragen, das sich uns damit als ein *Zweifiguredrama* darstellt. Es steht neben dem Einfiguredrama, wofür das größte Beispiel der «König Ödipus» des Sophokles ist. Während im Einfiguredrama eine einzige überragende Gestalt in der Mitte der Handlung steht und das Geschehen von ihr ausgeht und auf sie zurückfällt, hat das Zweifiguredrama gleichsam ein doppeltes Zentrum: die

Handlung vollzieht sich zwischen den beiden Hauptgestalten in der charakteristischen Form des *Streits*. Das bedeutet nicht, wie vorsorglich gesagt sei, daß die beiden Hauptgestalten des Zweifiguredramas auch in ihrem Wesen und Wert gleichgewichtig wären – Kreon steht nicht gleichen Wertes neben Antigone. Wir sprechen vorläufig nur von der Struktur der Handlung, dem Dramatischen, und da ist es so, daß Antigone und Kreon den Hauptkontrast des Dramas tragen und daß das Antigone-Drama – rein als Drama – der Streit dieser beiden Hauptgestalten ist: Streit um die Bestattung des Polyneikes, der für Kreon lediglich der Landesfeind ist, der die eigene Vaterstadt vernichten wollte und darum nicht der Ehre der Bestattung teilhaft werden soll; für Antigone jedoch der Bruder, dem im Tod, der alles ausgleicht, nach der Forderung der unterirdischen Götter das allgemeine Recht der Bestattung zusteht.

4.

Aus dem soweit beschriebenen Kontrast der Gestalten der Tragödie entspinnt sich die Handlung, in der Kreon dramatisch führend ist, während der Antigone nur drei, doch überaus gewichtige Szenen zufallen. Und das ist im dramatischen Sinne recht so. Denn Antigone – das eben ist ihre Größe – ruht unverrückbar fest in sich selber, in ihrer Natur, ihrer Überzeugung – es sei denn, daß sie als Täterin schließlich doch ein Mensch bleibt. Kreon aber befindet sich in Bewegung. Wir können das Geschehen, in dem er steht, als ein *Widerstandsgeschehen* bezeichnen. Es ist dadurch charakterisiert, daß er, der Herrscher, mit seinem Bestattungsverbot auf stufenweise sich steigernde Widerstände stößt und sich diesen Widerständen gegenüber mehr und mehr verhärtet. Das führt auf die *Handlung*, die wir nun in ihrer dramatischen Bewegung durchlaufen wollen.

Das Drama beginnt, wie so viele griechische Tragödien, am frühen Morgen. Am Tage zuvor ist der Angriff der Sieben gegen Theben abgeschlagen worden, und der neue Herrscher Kreon hat auch bereits das Gebot ergehen lassen, daß der Landesfeind Polyneikes nicht bestattet werden solle. Antigone und Ismene treten aus dem Hause. Als Schwestern sind sie von Natur verbunden. Jedoch alsbald zeigt der Prolog des Stückes, wie sie, die Schwestern, tief entzweit sind. Der Streit bricht auf, und in dem Streit der Widerstreit getrennter Welten. Antigone unbedingt zur Tat entschlossen, Ismene vielfach die Rücksichten bedenkend, daß man doch nur Frau ist und unmöglich gegen das Gebot des Herrschers handeln kann. Was für die eine Einsicht ist, ist für die andere Wahnsinn. Jedoch in ihrer Einsicht, die der andern wie Wahnsinn erscheint, geht Antigone, ganz auf sich selbst gestellt, am Ende des Prologs vereinsamt an ihr Werk. – Der Chor erscheint und besingt

den neuen Tag, Tag der Befreiung von furchtbarer Bedrohung und des Sieges, und ahnt nicht, wie dieser helle Siegestag den Keim zu neuem Unheil in sich trägt. Dieser Siegesgesang ist in seinem Grunde tragisch-ironisch. – Im ersten Epeisodion hält Kreon nun jene Thronrede und proklamiert die unbeschränkte Liebe zur Vaterstadt als Grundsatz, nach dem er herrschen will. Als ein Exempel dafür soll der Landesfeind Polyneikes noch im Tode büßen. Die Kreon-Handlung, jenes Widerstandsgeschehen, läuft an. Ein erster, noch leiser Widerstand: der Chor, von Kreon aufgefordert, mit über sein Gebot zu wachen, weicht aus: dies käme einem Jüngeren zu. – Der Wächter tritt auf, und was er zu berichten hat: daß auf geheimnisvolle Weise der Tote inzwischen mit Staub bestreut und also, symbolisch, bestattet sei, erregt in dem neuen Herrscher nur den Argwohn, daß man im geheimen gegen ihn komplottiere. Nach dem ersten Ständlied führt der Wächter nun Antigone herein, die während eines wunderbaren, doch wohl von den Göttern gesandten warmen Sturmes den Toten zum zweitenmal bestattet hat. Der Widerstand, auf den Kreon trifft, verstärkt sich. Antigone bekennt sich zu ihrer Tat, weil das Gebot des Zeus, die ungeschriebenen festen Satzungen – «nicht heut und gestern nur, die leben immer, / Und niemand weiß, woher sie sind gekommen» – ihr höher stehen als das Gesetz des Herrschers. Der angedrohte Tod betrübt sie nicht. Betrübniß wäre ihr, wenn sie den Bruder, «als er gestorben, grablos gelassen» hätte. Kreon aber sieht durch ihre «allzu spröde Sprache» nur seine Herrschgewalt, sein Mannestum beleidigt und hat für ihr Bekenntnis: «Aber gewiß. Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich» nur das harte Wort: «So geh hinunter, wenn du lieben willst, / Und liebe dort. Mir herrscht kein Weib im Leben.» – Der Widerstand der Frau aus dem eigenen Geschlecht läßt ihn sich nur noch mehr verhärten, und als nun gar Ismene neben die Schwester tritt, nimmt das Bestehen des Kreon auf sich selbst und sein Gebot bereits jene starre Beirung an, die die Griechen als die Wirkung der Göttin Ate, Verblendung, verstanden haben. – Das Schicksal der Antigone bleibt noch in Schwebe. Jedoch im nächsten Epeisodion tritt nun der eigene Sohn des Kreon, Haimon, dem Vater liebevoll gefügig, mit einsichtsvollsten Mahnungen entgegen:

- 705 «Und hege nur in dir jetzt keine eigne Sitte
 Und sage nicht, du habest recht, kein andrer.
 Denn wer allein hält von sich selbst: er habe
 Gedanken nicht noch Sprach noch Seele wie ein andrer:
 Wenn aufgeschlossen wird ein solcher Mensch,
 Erscheint er leer.
 Einem Manne aber, ... ist's keine Schande,

Viel lernen und nichts gar zu weit zu treiben.
 Sich, wie am Regenbache, der vorbeistürzt,
 Die Bäume all ausweichen ...
 Die aber gegenstreben, sind gleich hin ...»

Aber Kreon sieht in dem Zuspruch des Sohnes nur den Widerstand und versteigt sich zu dem Wort, daß der Herrscher der Staat sei, und mißversteht das Wort des Sohnes, daß er ihn nie mit Augen wiedersehen werde, und befiehlt nun, Antigone lebendig in einer Grabkammer einzuschließen. – Das nächste Epeisodion bringt in der Form des Kommos zwischen Antigone und dem Chor der Bürger den letzten Gang der Antigone zum Grabe:

806 «Seht, ihr des Vaterlandes Bürger,
 Den letzten Weg gehn mich,
 Und das letzte Licht
 Anschauen der Sonne.»

Es ist die alte Form des Zeugenanrufs des Leidenden, auf den der Chor mit Worten des Trostes wie auch der Mahnung antwortet. Antigone ihrerseits sucht Trost in der Erinnerung an ein Beispiel der Vorzeit, Niobe, die in ihrem großen Leid von einer Felskruste überwachsen wurde und versteinte. Nun ist sie ein Felsen,

830 «Und immerhin bei ihr ... bleibt der Winter;
 Und waschet den Hals ihr unter
 Schneehellen Tränen der Wimpern. Recht der gleich
 Bringt mich ein Geist zu Bette.»

Das Beispiel spricht zugleich von der furchtbaren Vereinsamung der Ausgestoßenen. Und wenig einsichtsvoll war es, wenn man in Deuterkreisen gemeint hat, Antigone, die Täterin und Heldin, dürfe nicht auf diese Weise menschlich klagen.

842 «O Stadt, o aus der Stadt
 Ihr vielbegüterten Männer!
 Io, ihr Dirkäischen Quellen!
 Und Thebe rings, wo die Wagen
 Hochziehen, o ihr Wälder!
 Doch, doch müßt
 Ihr mir bezeugen, einst, wie unbeweint
 Von Lieben und nach was für
 Gesetzen in die gegrabene Kluft ich,
 Ins unerhörte Grab muß.

Io! ich Arme!
 Nicht unter Sterblichen, nicht unter Toten,
 Mitwohnend Lebenden nicht und nicht Gestorbenen.»

Nach Kreons rauhem Gebot, sie abzuführen, hält dann Antigone jene ihre große Rede (oder soll ich sagen: Arie), in der sie nach alter geprägter Form von ihrer Tat Rechenschaft ablegt:

891 «O Grab! o Brautbett! unterirdische
 Behausung, immerwach! Da werd ich reisen
 Den Meinen zu, von denen zu den Toten
 Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gingen,
 Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat;
 Von denen ich die Letzte nun am schlimmsten
 In weiter Welt vergehn muß, ehe mir
 Des Lebens Grenze kommt. Doch komm ich an,
 So nähr ich das mit Hoffnungen gar sehr,
 Daß lieb ich kommen werde für den Vater,
 Auch dir lieb, meine Mutter! lieb auch dir,
 Du brüderliches Haupt! Denn als ihr starbt,
 Hab ich genommen euch mit eigener Hand,
 Und ausgeschmückt, und über eurem Grabe
 Trankopfer euch gebracht.» —

Die Rede ist in der Architektonik des ganzen Dramas ein Gipfel der Handlung und wurde so auch von dem Komponisten mit hoher Einprägsamkeit gestaltet. Und Antigone spricht dann weiter aus (mit einem vielbehandelten tragischen Raisonement), daß ihr der Bruder, wenn die Eltern gestorben sind, unersetzlicher als ein eigener Mann oder ein eigenes Kind sein muß, und beklagt ihr Leben, das zerbricht, noch bevor sie Ehe und Mutterschaft erreicht hat, und daß sie «einsam so von Lieben» hinab in die «Wildnis der Gestorbenen» komme und «Gottlosigkeit aus Frömmigkeit» empfangen hat. Mit einem neuen Zeugenanruf: «O des Landes Thebe väterliche Stadt» geht sie von der Bühne:

940 «Seht ... welch eine
 Gebühr ich leide von gebührrigen Männern,
 Die ich gefangen in Gottesfurcht bin»,

und der Chor singt ein Lied, in dem nun er die Bilder vorzeitlicher Helden heraufruft, die so wie Antigone gelitten haben. – Mit dem Seher Teiresias – im nächsten Epeisodion – tritt dem Kreon der stärkste, bedeutendste Wi-

derstand entgegen. Der Seher schildert, wie durch die Befleckung von dem unbestatteten Toten her die Riten der Opfer und damit zugleich gleichsam die Welt in Unordnung geraten ist:

1016 «Denn die Altäre sind und Feuerstellen
Voll von dem Fraß der Vögel und des Hunds,
Vom unschicklich gefallen Sohn des Ödipus.
Und nicht mehr nehmen auf beim Opfer das Gebet
Von uns die Götter ...
Noch rauscht von Vögeln wohlbedeutend
das Geschrei her, denn es hat von totem Menschenblut
Das Fett gegessen.»

Und Teiresias mahnt noch eindringlicher als vorher Haimon, daß Kreon sich endlich bedenken möge:

1023 «Denn allen Menschen ists gemein, zu fehlen.
Wenn aber einer fehlt, der Mann ist eben
Nicht ungescheut und nicht ein Unglückselger,
Wenn er, gefallen in ein Übel, heilen
Sich lässet und nicht unbeweglich bleibt ...
Weich du dem Toten und verfolge nicht
Den, der dahin ist. Welche Kraft ist das,
Zu töten Tote?»

Kreon aber fühlt sich selbst noch nach diesen Worten des Teiresias nur wie einer, auf den alle andern wie mit Pfeilen zielen, und erhebt sich in letzter eigensinnigster Versteifung gar bis zur Blasphemie gegen die Götter:

1039 «Doch in dem Grabe berget ihr nicht jenen,
Nicht, wenn der Donnervogel zuckend ihn,
Vor Gottes Thron, als Speise tragen sollte.»

Und beleidigt auch den Seher und wirft ihm vor, daß er bestochen sei. Es ist die Peripetie des Dramas und für Kreon der Augenblick der Entscheidung, wo er noch alles wenden könnte. Jedoch der beirrenden Ate immer mehr verfallen, wendet Kreon nichts, und so schlägt Teiresias ihn nun mit seinem seherischen Worte nieder:

1064 «Wiß aber du, nicht lange Zeit mehr brütest
In eifersüchtger Sonne du, von nun an;
Denn bald aus deinem Eingeweide zahlst
Du selber einen Toten für die Toten.»

Er meint, daß Kreon mit dem Tod seines eigenen Sohnes Haimon büßen müsse. Und Kreon, durch das furchtbare Scherwort erschüttert und in seiner starren Selbstbehauptung nun doch gestürzt, folgt dem Rat des Chors und macht sich auf, um Antigone aus dem Grabgemach zurückzuholen. Zu spät. Im letzten Epeisodion berichtet der tragische Bote, wie Kreon, als man sich dem Grabe näherte, die klagende Stimme seines Sohnes Haimon hörte, wie man Antigone erhängt fand und mitansehen mußte, wie der eigene Sohn das Schwert zog und «grimmig ... im Geist, / Der Unglückliche ... die Spitze mitten sich in seine Seite» stieß. Die hinzugekommene Frau des Kreon, Eurydike, geht schweigend von der Bühne. Und Kreon, den Leichnam des Sohns im Arm, ein zerstörter Mann, der über allem noch erfahren muß, daß auch die Gattin sich den Tod gab, beklagt im letzten Kommos, der Exodos, alles Falsche, dem er, von den Widerständen gereizt, verfallen ist.

1261 «Io! unsinnige Sinne!

Harte Fehle!

Tödliche! ...

Io! Kind! Frühzeitig gestorben ...

Gestorben bist du, geschieden,

Durch meine, nicht deine Torheit.» –

«Denn alles Schiefe hat

Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt

Ein wüst Schicksal gehäufet.»

In den abschließenden Chorversen der Preis der Einsicht als des Höchsten, was nur dem Menschen werden kann.

5.

Als Ganzes zeigt das dramatische Geschehen, wie sich eine strenge Gesetzmäßigkeit in ihm verwirklicht. Das Ganze ist Harmonie in jenem höchsten und eigentlichen Sinne des Heraklit: «entzweite Einheit», «gegenstrebiges Gefüge». Der Anfang exponiert die Gegensätze. Dann läuft mit Kreons Proklamation die Handlung an, die mit den gestuften Widerständen immer mehr die dämonische Verhärtung Kreons bis hinauf zur Teiresias-Szene steigert. Diese bildet nach dem «kalkulablen Gesetz», von dem Hölderlin in seinen Anmerkungen zur Antigone-Übersetzung spricht, die Zäsur des Ganzen. Sie ist gegen das Ende des Stückes hin geneigt, wird durch das offenbarende seherische Wort des Teiresias gebildet und scheidet von dem längeren bewegten Teil die mehr verharrenden Pathos-Szenen des Dramenschlusses. Antigone ist in allem mit ihrem Geiste zugegen.

In der Antigone- und der Kreon-Handlung überkreuzen sich zwei Geschehenslinien in der Weise, daß Antigone untergeht, jedoch in ihrem Untergange siegt, während Kreon, der durch Gewalt Überlegene, in all seiner Übergewalt erliegt.

Zwei Schicksale, gegensätzlich miteinander verflochten in der Weise, daß das Antigone-Schicksal sich mit ihrem Untergange voll erfüllt, das Schicksal des Kreon aber in der Leere des Fortvegetierens als «lebender Leichnam» endet.

III.

VOM WESEN DER TRAGIK IN SOPHOKLES' UND HÖLDERLINS «ANTIGONE»

I.

Nachdem wir uns in der letzten Sendung mit der Handlung der «Antigone» und ihren Problemen beschäftigt haben, soll unsere dritte und letzte Betrachtung dem tragischen Gehalt des Dramas gewidmet sein. Wie sich von selbst versteht, manifestiert sich dieser einzig in der Handlung. Doch ist er mit der bloßen Handlung, dem Dramatischen, noch nicht identisch. Es gibt auch Handlungen, die Dramen, aber nicht Tragödien sind, wie etwa das moderne sogenannte Schauspiel. Erst eine bestimmte Art von Handlung ist es, die mit ihren Konstellationen, in ihrem Gefüge, den tragischen Gehalt verwirklicht.

Wir betreten ein schwieriges Gebiet. Über die Handlung der «Antigone» ließen sich bestimmte, eindeutige Angaben machen, zum Beispiel daß das Stück ein Zweifigurenstück, daß die Kreon-Handlung ein Widerstandsgeschehen sei. Mit der Frage nach dem tragischen Sinn geraten wir ins Vieldeutige.

Eine Tragödie ist ein großes, umfassendes, elementares Geschehen, so wie ein Bergstrom, ein Gewitter. Hat ein Bergstrom oder ein Gewitter einen angebbaren Sinn? – Tatsächlich ist bei der oft gestellten Frage nach dem Sinn der «Antigone», dem Sinn des «Ödipus», dem Sinn des «Hamlet» zumeist nichts sehr Befriedigendes herausgekommen. Nicht weil man nicht mit Ernst und Sorgfalt zu Werke gegangen wäre, sondern weil die Fragestellung nach dem sogenannten Sinn viel zu speziell ist, um dem Umfassenden und Totalen der Erscheinung der Tragödie gerecht zu werden. Zu festen endgültigen Deutungen gelangt man hier nicht. Was man im besten Fall gewinnen kann, sind Hinblicke auf den Gegenstand: *Aspekte*. Auch diese können den Gegenstand niemals in seiner Totalität erschöpfen, und es kann von demselben Gegenstand eine ganze Anzahl verschiedener und doch richtiger Aspekte geben. Aber sie können, insofern sie nicht unklar, schief, stückhaft

und gefärbt, sondern nach Möglichkeit rein und umfassend sind, doch gleichsam Wegmarken für das Verständnis geben.

2.

Das Tragische – es sei zunächst vom Wesen des Tragischen allgemein gehandelt – wird nach unserer Schulästhetik vor allem durch drei Begriffe konstituiert: den Begriff des *tragischen Schicksals*, den der *tragischen Schuld* und den des *tragischen Konflikts*. Dabei hat man das tragische *Schicksal*, an einer heute überholten Deutung des «König Ödipus» orientiert, als das unentrinnbare *Fatum* verstanden, in dessen Hand der Mensch nicht viel mehr als eine Marionette ist. Die «Schicksalstragödie» beruhte darauf, die es im Griechischen nicht gibt. – Als tragische *Schuld* galt eine Schuld, in die der «Held» sich meist aus edlen Motiven verstrickt und für die er dann unverhältnismäßig schwer büßen muß. Und drittens: den tragischen *Konflikt* verstand man meist als sogenannten Konflikt der Pflichten, wo man sich zwischen zwei einander ausschließenden Verbindlichkeiten, zum Beispiel der öffentlichen und der familiären, zu entscheiden hatte, oder auch: es streiten in des Menschen eigener Seele Neigung und Pflicht, Natur und Gesetz miteinander, was zu der neuzeitlichen Charaktertragödie führt. – Alle diese modernen Bestimmungen enthalten einen richtigen Kern. Allein sie reduzieren die große Lebenserscheinung der Tragödie viel zu sehr ins Idealistische, Moralistische, Individualistische und treffen vielfach weder auf die Tragödie Shakespeares noch die antike Tragödie zu, wo die Dinge viel elementarer, einfacher, kompakter sind. Darum tun wir wohl gut, wenn wir uns zunächst einmal an die Deutungen des Tragischen durch die Griechen selber halten. Sie sind überraschend einfach, wollen nicht erschöpfen, sondern nur Konturen geben und sind doch so überaus vielsagend, wenn man ihre schlichte Sprache von der Erfahrung her mit dem Worte Goethes – zu «supplieren» weiß.

Da stoßen wir auf eine Wesensbestimmung des Tragischen, die bis in die Zeit der lebendigen Tragödie zurückreicht und von den sogenannten Sophisten stammt. Sie besagt mit überraschender Griffigkeit, die Tragödie sei «eine Darstellung von schrecklichen und jammervollen Begebenheiten». «Tragisch» bedeutet danach für die Griechen auch weiter immer soviel wie «schrecklich und jammervoll». – Man hat damals auch das Paradoxe hervorgehoben, daß die Menschen scharenweise ins Theater strömen, um sich beim Sehen einer Tragödie Schmerzen zufügen zu lassen, und sich auch noch darüber freuen. Die nur scheinbare Paradoxie gibt den tieferen Hinweis auf die in der Menschennatur liegende *Lust am Schrecklichen*. Die tragische Lust mag irgendwie auf dieser elementaren Lust am Schrecklichen beruhen. –

Da fragt man weiter nach der Art der Handlung, die das Schreckliche und Jammervolle hervorruft, und findet – wieder unendlich einfach –, daß die tragische Handlung einen «Umschwung» bringe: Umschwung von Glück in Unglück oder von Unglück in Glück. Auch das Zweite ist möglich; die Tragödie der Griechen kann glücklich, mit einer Versöhnung, einer Befreiung enden, nur muß in ihr ernsthaft gelitten werden. Doch gilt die Tragödie vornehmlich als der Wandel von Glück in Unglück. Man hat dies auch so präzisiert: was die Tragödie darstelle, das sei der «Glücksruin eines Menschen von hoher Art» (*ἥρωικῆς τύχης καταστροφή*).

Wie man sieht, enthält die Bestimmung des Glücksumschwungs das, was wir heute Schicksal nennen. Aber Schicksal nicht als dunkle Vorbestimmung und unentrinnbares Fatum, sondern Schicksal als «des Handelns und des Lebens Eudaimonie und Kakodaimonie», das heißt des guten und des schlimmen Wirkens des Daimon. Dieser «Daimon» ist, um es kurz zu sagen, für den Griechen das Göttliche, insofern es sich unergründlich, unbestimmbar, unfäßlich, unerwartet und meist zum Schlimmen an dem Menschen auswirkt.

Des weiteren wieder fragte man danach, wie beschaffen der tragische Mensch sein muß, und traf die Bestimmung, daß er weder sittlich vollkommen noch auch ein ausgemachter Bösewicht sein dürfe. Der tragische Mensch muß ein Mensch von «unserer» Art, eben ein Mensch sein, nur freilich einer von Ansehen und Bedeutung. – Und weiter: eine tragische Schuld im modernen, subjektiven Sinne braucht dieser Mensch sich nicht zuzuziehen. Was ihn als tragisch charakterisiert, ist gerade eine Art unschuldiger Schuld. Was er begangen haben muß, um sich im tragischen Sinne zu verstricken, ist eine «gewisse Verfehlung», wie es heißt, Verfehlung freilich, bei der es nicht um Bagatellen gehen darf, sondern die, objektiv gesehen, «beträchtlich» sein muß. Diese Verfehlung hat zumeist den Charakter der Beirung und Verblendung, in der nun wieder eine dämonische Gewalt, die Göttin Ate, Beirung, wirkt. Alle Menschen von Kraft, Menschen von Leidenschaft «inklinieren» für sie, sind für sie prädisponiert, und zumal der Daimon des Zorns, der blind macht, ruft sie herauf, oder auch der gefährliche Überschwang der großen feurigen Seele, die Hybris.

Und weiter: neben dem *Leid*, das unabdingbar mit dem «Schrecklichen und Jammervollen» als die Sphäre des Tragischen gegeben ist, steht notwendig der *Streit*. Gegensätze brechen unter den Menschen auf und werden zwischen ihnen ausgetragen. – Die Frage geht nun darauf, wie die Menschen zueinander stehen müssen, die den Gegensatz austragen. Nun, sie dürfen weder erklärte Feinde noch solche sein, die einander überhaupt nichts angehen. Denn der Gegensatz zwischen Feind und Feind ist selbstverständlich, der zwischen Neutralen belanglos. Tragisch ist der Gegensatz zwischen solchen

Menschen, die von Natur oder auch durch «Freundschaft» ursprünglich miteinander verbunden sind, zum Beispiel wenn Bruder und Bruder, Sohn und Vater, Mutter und Sohn, Freund und Freund miteinander in Gegensatz geraten, sich Leiden zufügen und sich wohl gar vernichten. Dies ist alsdann ein tragischer Konflikt, der über den Konflikt von Verbindlichkeiten moralischer oder gesellschaftlicher Art weit hinausgreift, denn er ist ein Riß, der durch naturgegebene Zugehörigkeiten der Menschen zueinander hindurchgeht und das Zusammengehörige gegeneinander aufbringt.

Einen der wichtigsten Hinblicke auf das Wesen des Tragischen bringt schließlich der berühmte Satz des Aristoteles (aus dem wir überwiegend auch die bisherigen Bestimmungen genommen haben): die Tragödie führe den Hörer durch Furcht und Mitleid, oder richtiger durch Schrecken und Jammer, am Ende auf eine *Katharsis*, Reinigung von diesen und ähnlichen Erregungen hinaus. Was hiermit gemeint ist, sind nicht humanitäre Empfindungen in Lessings Sinne, und die Tragödie der Griechen läuft durchaus nicht auf eine moralische Besserung des Zuhörers hinaus – was jeder realen Erfahrung widerspricht. Es geht um die «spezifische Lust», die die Tragödie, wie jede Art von Kunst und Dichtung, erzeugt. Es geht um das spezifisch «tragische Vergnügen», und dies beruht, nach Aristoteles und den Griechen, auf der Erregung der menschlichen Elementaraffekte des Schreckens und Schauderns und sodann des Jammers. Nur daß für die höhere tragische Lust entscheidend ist, daß der Zuhörer, wenn er im Lauf des Spiels genugsam durch Schrecken und Jammer hindurchgejagt ist, wenn sich die Haare ihm sträubten und er in Tränen hinfloß, am Ende wundersam erleichtert, aufatmend, mit befreitem Gefühl das Theater verläßt. – Es ist eine Bestimmung, die dem modernen Ethiker und Ästhetiker alarmierend primitiv erscheinen mag. Allein sie beschreibt die gesunde Wirkung der großen elementaren Tragik, so wie auch die Tragik Shakespeares war, auf gesund empfindende einfache Herzen. Und Wesentliches ist mit ihr gefaßt. Den Schrecken, den Schauder erlebt der Hörer, solange das Unheil von fern her herannaht, und so ist diesem Schrecken, diesem Schauder das furchtbare Walten des Daimon zugeordnet. Der Jammer, der die Tränen in uns hervortreibt, kommt herauf, wenn das Furchtbare hereinbrach und das Glück des hohen Menschen sich in unausdenkliches Unglück gewandelt hat. Doch erlebt der Zuhörer den echten, den tragischen Jammer nur dann, wenn er ein innerliches Mißverhältnis zwischen dem Furchtbaren, das hereinbrach, und der hohen Art des Menschen, den es trifft, empfindet. – Die kathartisch aufatmende Befreiung aber, nachdem der Zuschauer die große Kurve des Schreckens und des Jammers durchgemessen hat, kann nur dann eintreten, wenn in alledem, was da gegen jede menschliche Begreiflichkeit gelitten wurde, sich schließ-

lich doch der große Horizont des Göttlichen manifestiert, wie Sophokles es im letzten Wort seiner Trachinierinnen-Tragödie ausspricht: «Und in alle diesem ist nichts, was nicht Zeus ist»: *οὐδὲν τούτων ὅ τι μὴ Ζεύς*.

3.

Befragen wir nach diesen grundlegenden Bestimmungen des Tragischen die Antigone-Tragödie zunächst nach ihrer allgemeinen Tragik, so zeigt sich, daß sie diesen Bestimmungen sehr weitgehend entspricht.

Die «Antigone» ist, wie man treffend bemerkt hat, als das *Zweifiguredrama*, das sie ist, «die Tragödie zweier, im Wesen getrennter, dämonisch verbundener ... menschlicher Untergänge» (Karl Reinhardt). Sie ist damit die Darstellung eines «Glücksruins eines heroischen Schicksals» in doppelter Gestalt. Die beiden Menschen, die die Tragödie tragen, sind beides keine sittlich vollkommenen Mustermenschen. Bei Kreon ist der heftige Eigensinn offensichtlich, jedoch auch Antigone scheint durch einen charakteristischen Eigensinn ausgezeichnet. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Ebenso offenbar ist, daß sich Kreon «beträchtlich verfehlt», indem er dem Polyneikes die Bestattung versagen will, und daß diese seine anfängliche Verfehlung mit dem Gang jenes Widerstandsgeschehens, von dem wir gesprochen haben, immer beträchtlicher wird. –

Das Stück ist sodann durchspalten von Gegensätzen, die sämtlich Gegensätze zwischen nah verbundenen Menschen sind. Eine ganze Kette tragischer Entzweigungen. Tragisch entzweit Antigone und Ismene, Antigone und Kreon, Kreon und Haimon. Auch die Entzweigung von König und Priester gehört hierher.

Sodann ist es auch für unser heutiges Verständnis der Antigone-Tragödie höchst aufschlußreich, wie die Tragödie eine Doppelkurve des Schreckens und des Jammers durchläuft und schließlich in einer befreienden Wirkung endet. Die Kurve der Furcht, des Schauders und des Schreckens beginnt bereits in dem Gespräch der Schwestern im Prolog und steigert sich von dort über den Bericht des Boten, über den Chor, der von der Unheimlichkeit des Menschen spricht, den Streit der Antigone und des Kreon und dessen Todesdrohung: «So geh hinunter, wenn du lieben willst, / Und liebe dort», den Chor, der schauernd die Erinnerung an den Fluch des Labdakidenhauses heraufruft: «Denn jetzt ist über die letzte Wurzel (das ist Antigone) gerichtet das Licht / In Ödipus' Häusern», und weiter über den Schluß der Haimonsszene, in der der Sohn sich selbst zu töten droht und Kreon die Antigone in den Tod schickt, bis hinauf zu dem Auftritt des Sehers Teiresias und dessen furchtbarer Weissagung:

1078 «Es kommt,
Nicht lange Zeit mehr ist's, von Männern, Weibern
In deinen Häusern eine Weheklage.» —

Inzwischen aber hat, «übergreifend», die Linie des zweiten tragischen Affekts, des Jammers und der Rührung, schon eingesetzt. Auf den Jammer der völlig Vereinsamten, Ausgestoßenen ist Antigones Gang zum Tod, ihr Kommos mit dem Chor, sowie ihre große Abschiedsrede gestellt, die eine richtige Pathosrede ist. Schrecken und Jammer durchdringen sich in dem Bericht des Boten, der vom Tod der Antigone und des Haimon spricht. Ekstatischer Jammer erfüllt das Finale, die Klage des geschlagenen Kreon über den Tod des Sohnes, den Tod der Frau, über die eigenen «harten Fehle».

Im Durchlaufen der zwei sich überschneidenden großen Kurven des ansteigenden Schreckens und des Jammers gewinnt die Tragik der Antigone ihre sinnlich emotionale Wirklichkeit. Da aber diese Wirklichkeit als «Gefüge zweier dämonisch verbundener Untergänge» schließlich doch ein Gefüge ist, in dem Antigone und der Tote «siegen», so ist durch alles Leid hindurch, durch allen Schrecken und allen Jammer am Ende der feste Horizont des Göttlichen gesichert, und wir verlassen das Theater erschüttert, aber doch kathartisch befreit.

Der Komponist hat in der Architektonik seiner Vertonung den doppelten Kurvengang des Schreckens und des Jammers mit elementarer Kraft neu entstehen lassen. Seine Musik ist große kathartische Musik und gibt der Tragödie jene befreiende Wirkung, ohne die sie keine Tragödie wäre. — In seiner «Antigone» hat in unseren Tagen Jean Anouilh das Drama des Sophokles schöpferisch neu gedeutet. Höchst geistreich hat er die Fabel des Stücks sowohl modernisierend bewahrt wie auch bewahrend wieder modernisiert und auch die Hauptgestalten Antigone und Kreon eindrucksvoll neu gefaßt. Auch die Affekte des Jammers und zumal des Schreckens hat er in seiner prosaischen Neugestaltung packend erregt. Jedoch die Katharsis bleibt aus. Warum? Man mag sich selber die Antwort geben, die dem nicht schwerfällt, der ein Bewußtsein unserer Zeit hat. Ich urteile nicht, stelle nur fest und tue es darum, weil durch die Feststellung auch von dieser Seite her der umfassende tragische Kontur der «Antigone» des Sophokles noch einmal recht deutlich werden mag.

4.

Soweit die allgemeine Tragik der «Antigone» des Sophokles. Treten wir näher an das Stück heran, um uns, so tastend es immer sei, der speziellen Tragik des Dramas zu versichern, so eröffnen auch moderne Deutungen eine

Fülle verschiedenster Aspekte. Grundlegend für alle die Tatsache, daß das Drama, als Zweifiguredrama, einen Streit zweier starker Menschen darstellt, und daß in ihrer beider Streit, dem Streit um die Bestattung des gefallenen Polyneikes, ein Gegensatz aufbricht, der tragisch-unauflöslich ist. Von diesem unauflöslichen Gegensatz spricht 1827 Goethe zu Eckermann (28. März): «Es komme (in der Tragödie) im Grunde bloß auf den Konflikt an, der keine Auflösung zuläßt, und dieser kann entstehen aus dem Widerspruch welcher Verhältnisse er wolle, wenn er nur einen echten Naturgrund hinter sich hat ...» – Einen echten Naturgrund: das heißt der tragische Gegensatz betrifft nicht lediglich die oberflächlichen Verhältnisse der Gesellschaft und des Menschenlebens: er muß in den «Grund der Natur», das heißt für Goethe den Grund des lebendigen Seins, den Grund des Gottes hinunterreichen. Die spezielle Tragik des Antigone-Dramas beruht auf dieser Art Gegensatz. Und so legen alle ernsthaften Deutungen der «Antigone» mehr oder weniger diesen Gegensatz zugrunde. Drei Ebenen der Deutung heben sich voneinander ab. Die einen setzen den Gegensatz in der Ebene des Moralisch-Rechtlichen an, eine zweite Gruppe in der Ebene des prinzipiellen Denkens, eine dritte in der Ebene des umfassenden Religiösen.

In die Ebene des Rechtlich-Moralischen gehört eine viel verbreitete Deutung, die den Gegensatz zwischen Kreon und Antigone im Sinne einer eindeutigen Antithetik von Schwarz und Weiß versteht. Auf Antigone wird alles Licht versammelt. Sie ist absolut im Recht, wenn sie für die Bestattung ihres Bruders eintritt. Kreon, wenn er die Bestattung dem Toten versagen will, ist – nach dieser Deutung – absolut im Unrecht. Er ist, wie man gesagt hat, ein «typischer Tyrann», der sich aus Selbstbefangenheit, Selbstherrlichkeit von vornherein als eine Art Verbrecher darstellt, auf dessen Seiten allerdings die Macht ist. Antigone, aus höherem, besserem Wissen um das Gebotene, widersetzt sich ihm als edelste Aufrührerin und nimmt für ihre Überzeugung den Tod auf sich. Sie wird in ihrem Tod erhoben, Kreon lediglich abgestraft. – Wie man sieht, wirken in dieser Deutung gewisse Vorstellungen des Heldischen sowie auch idealistische Tendenzen fort, freilich ins Moralistische vergrößert. Das Wesen der griechischen Tragik berührt das alles nur am Rande.

Eine andere Deutung innerhalb der Ebene des Rechtlich-Moralischen sieht die Dinge nicht so einfach. Nach dieser Deutung geht es nicht, klar geschieden, um Recht und Unrecht, sondern Recht und Unrecht werden hier bereits tragisch-problematisch. Auch nach dieser Deutung ist Kreon im Unrecht, doch hat er in seinem Unrecht manches für sich anzuführen. Er hegt keinen persönlichen Haß gegen Polyneikes. Polyneikes war als Feind des Landes, der die Vaterstadt zerstören wollte, nach griechischer Auffassung

auch ein Feind der Landesgötter, und so kann sich auch Kreon immerhin auf die Götter berufen:

282 «... so zärtlich ehren sollten die Götter (jenen) ...
 Der doch die Gruppen ihrer Tempelsäulen
 Und Opfer zu verbrennen kam, ihr Land
 Und ihr Gesetz zu sprengen; oder siehst du,
 Daß Schlimme von den Himmlischen sind geehrt?
 Mitnichten ...»

Hierzu ist die geschichtliche Tatsache zu bedenken, daß in der Zeit, als Sophokles die «Antigone» aufführte, das allgemeine Menschenrecht auf Bestattung im Tode dem Landesfeind noch nicht allgemein zugestanden war. Ein Themistokles mußte nach seiner Verbannung heimlich in der Vatererde beigesetzt werden, und noch beträchtliche Zeit nach der «Antigone» des Sophokles wurde bei gewissen Streitfällen in Hellas den gefallen Feinden die Bestattung versagt. Antigone ist es, die der althergebrachten Überzeugung des Kreon die Frage entgegenstellt: «Wer weiß, da kann doch drunt ein anderer Brauch sein.» Das heißt, die Antigone-Tragödie ist hineingeformt in eine Zeit des Übergangs, wo man zwar überwiegend das Menschlichere und Bessere sah, wo aber ältere Überzeugungen noch lebten, und der Dichter trifft mit seiner Heldin, die an diesem Widerstreit zweier Glaubensformen zugrunde geht, auch seine eigene Entscheidung.

Im übrigen sahen wir bereits, daß Kreon in einer Bewegung steht. Die Grundsätze, von denen er ausgeht, daß die Liebe zum Vaterland über allem stehe, sind zunächst nicht widerrechtliche und auch nicht widergöttliche Grundsätze. Nur ist er in dem besonderen Fall beirrt, und diese Beirrung steigert sich dämonisch im weiteren Gang des Widerstandsgeschehens und führt ihn dann dazu, daß er, von der Verblendung befallen, sich selber mit dem Staate gleichsetzt und schließlich sogar jene Blasphemie gegen die Götter begeht. Das heißt, nicht statisch darf man die Rolle des Kreon verstehen: auch er ist ein dämonisch Ergriffener, dämonisch Vorangetriebener – was bereits über die Ebene des nur Rechtlich-Moralischen hinausführt.

Antigone auf der anderen Seite, hat mit ihrem rein naturhaften oder «träumerisch-naiven» (Hölderlin) Eintreten für die Totengräber und die ungeschriebenen Satzungen nicht nur recht, sondern mehr als recht: sie ist groß und entspricht gewiß dem Wort, das Sophokles über seine eigenen Gestalten gesagt hat: daß er Menschen gebildet habe, «wie sie sein sollen». Doch hat der Dichter damit nicht die Arete, die «Bestform» des Menschen im planen, graden, eindeutigen Sinne gemeint. Die Bestform eines Pferdes oder Hundes mag einigermaßen eindeutig sein; die Bestheit des Menschen ist es nicht.

Noch Platon ringt um die Bestimmung der menschlichen Bestheit. Die Tragödie faßt sie in ihrer ganzen Amphibolie: sie sieht die Amphibolie menschlicher Größe. Das Chorlied: «Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer als der Mensch» drückt die unheimliche («ungehiure») Amphibolie des Menschen aus, gerade dort, wo er schöpferisch, geistesmächtig, groß ist. Und auch der Antigone selbst hat der Dichter das Herbe, Schrofne, Wilde, Eigensinnige gegeben, das sie in all ihrem großen Recht doch auch wieder als nicht in jedem Sinn «richtig» erscheinen läßt. «Man sieht das rauh Geschlecht vom rauhen Vater / Am Kind», sagt der Chor von ihr, nachdem sie harsch, verächtlich ihre Tat vor Kreon gerechtfertigt hat. Und später im Kommos bei ihrem Gang zum Tode: «Du schrittest vor zum Äußersten der Kühnheit / Und stürztest an der Dike hohem Sockel.» Und wieder: «Der blutige Staub der Unterirdischen raffe sie hin und des Denkens Unverstand und der Sinne Wüten (Fluchgeist)». (Man kann diese Äußerungen des Chors nicht abtun als unzutreffende Urteile schwacher Greise.) – Antigone selber spricht von ihrer Tat als einem «frommen Frevel» und sagt, daß sie Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen habe. – Auch Antigone in ihrem hohen Recht ist eine Hingerissene, vom Daimon Getriebene, die im Verfolgen ihres hohen Auftrags, der aber einfach auch ihre Natur ist, ihr Maß überschreitet und so in Konflikt mit der Macht des Herrschers gerät (den sie mit jedem ihrer Worte unerhört herausfordert) und so denn stürzt. Allein auch damit sind wir unversehens über die Ebene einer nur rechtlich-moralischen Deutung hinausgegangen.

Es sei indessen noch darauf hingewiesen, daß Antigone in der rechtlichen Deutungs-Ebene immer wieder gebildeten Juristen als das Urbild des Überzeugungsverbrechers erschienen ist. Das Gebot des Kreon, so unrecht es ist, begründet nach dieser Auffassung doch Gesetz. Antigone übertritt das Gesetz um des Rechtes willen, verstößt aber gegen die «Gesetzlichkeit» und muß es also auf sich nehmen, daß sie dem Gesetz verfällt. Doch hat sie beispielhaft durch ihre Tat, die ihr Tod besiegelt, ein höheres Recht neu in das Leben hinein begründet. – Auch die Deutung ihrer Gestalt als Märtyrerin liegt hier nahe, und kein Zweifel, daß in unseren Zeiten gerade diese beiden Aspekte die Gestalt der Antigone als besonders überzeugend und unmittelbar liebenswert erscheinen lassen.

Auf der Ebene des prinzipiellen Denkens hat der Philosoph Hegel eine Deutung der Tragik der «Antigone» gegeben, die weitergewirkt hat in den verschiedensten Abwandlungen. Nach Hegels Auffassung repräsentiert der Gegensatz von Kreon und Antigone den Widerstreit der beiden Lebensprinzipien des «öffentlichen Gesetzes des Staates und der inneren Familienliebe.» «Das Familieninteresse hat das Weib, Antigone, die Wohlfahrt des Gemeinwesens Kreon, der Mann, zum Pathos.» Das ist bei Hegel selbst noch nicht

soweit getrieben, daß gar der Staat in Kreon gegen Antigone recht behält. Allein es besteht zwischen Kreon und Antigone eine dialektisch-gegensätzliche Parität, die Parität der männlichen «Tagesgötter», des freien selbstbewußten Volks- und Staatslebens, und der Götter des Hades, der unbewußten inneren Empfindung, der Liebe, des Bluts, des Weiblichen. Im ganzen ein bedeutungsvoller Aspekt. Allein die völlige Parität von Antigone und Kreon entspricht nicht dem Sophokleischen Wortlaut. Auch kommt die ganze sinnliche Gestalten- und Handlungsfülle des Dramas in der Deutung Hegels nicht zu ihrem Recht.

Der Deutung Hegels steht die Deutung nahe, die schließlich Hölderlin in seinen «Anmerkungen» zur Übersetzung gegeben hat; sie hat vielfältig auf den Wortlaut der Übersetzung eingewirkt.

Die Deutungssphären des Rechtlichen und Moralischen, des Politischen und Menschlichen sind nun zwar nicht durchaus verlassen, aber doch aufgehoben in dem umfassenden Horizont des Göttlichen. Der Widerstreit der Antigone und des Kreon hat nun nicht so sehr den Charakter eines Gefechtes gegeneinander, sondern den des Wettkampfs zwischen zwei Läufern, wo der eine den andern überholt. Aber auch dieser Widerstreit ist in einem größeren, dem Streit zwischen Gott und dem Menschen, aufgehoben.

Die Tragödie, so sagt Hölderlin, stellt «das Ungeheure dar, wie der Gott und der Mensch sich paart und wie die Naturmacht (das ist der Gott) und des Menschen Innerstes grenzenlos im Zorn (das ist der Streit) eins werden; nur daß das grenzenlose Einswerden sich wieder durch grenzenloses Scheiden reinigen muß und der Gott dann schließlich in der Gestalt des Todes gegenwärtig wird.» – Der tragische Mensch ist für Hölderlin derjenige, der im edlen Überschwang, der edlen Vermessenheit des hohen Menschen (der *Hybris* der Griechen) grenzvergessen zu dem Gotte hindrängt und dann den Rückstoß des Göttlichen erfährt: so wie der Komet, wenn er auf seiner exzentrischen Bahn auf die Sonne zustürzt, nach einem unabdingbaren Gesetz herumgerissen, dann wieder in die kältesten dunkelsten Weiten geschleudert wird. So sagt Hölderlin auch von dem Götterfreund Tantalos, daß ihm von den Göttern mehr geworden sei, als er verdauen konnte. Und in der «Antigone» deutet Hölderlin es an dem Beispiel der Niobe, mit der der Chor Antigone vergleicht. So wie die glückliche Mutter Niobe als enge Freundin der Göttin Leto sich im Stolz ihrer Fruchtbarkeit überhob und dann all ihre vierzehn Kinder durch die beiden Kinder der Leto, Artemis und Apollon, getötet sah, so gleicht der tragische Mensch einem Land von «ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit», doch gerade die übermäßige «Üppigkeit» zieht die auszehrende Wirkung des Sonnenlichtes auf sich, und es wird dürr und wüst. Der tragische Mensch wird nach dieser durch und durch dialektischen Betrachtung

tung gerade in seinem Hindrängen zu Gott zu einem «Ketzer», doch einem Ketzer «heiligerweise». Der Gott, auf der anderen Seite, wird in diesem «tragischen» Geschehen «untreu», denn «göttliche Untreue ist am besten zu behalten». Antigone wird zum «Gegner» Gottes, Antitheos, in dem Sinne, daß sie «den Geist des Höchsten gesetzlos (das heißt ungebunden, unendlich, rein aus dem flutenden inneren Gefühl) erkennt». Ihr steht in Kreon das benagte konventionelle Ehren Gottes als «eines gesetzten» gegenüber. Antigone in ihrer ganz innerlichen, ungebundenen Art verkörpert das Unförmliche, das sich gegen das Allzuförmliche in Kreon mit seinem Haften an erstarrten Formen des Glaubens und der Sitte im «Aufruhr» widersetzt. Dieser Aufruhr der Antigone mit ihrem gesetzlosen Erkennen des Gottes gegen die gar zu gesetzte herkömmliche Glaubensform bringt eine «vaterländische Umkehr» herauf, nicht nur, daß die republikanische Staatsform die autokratische ablöst, die Kreon noch einmal vertreten hatte, sondern die ganze Gestalt der Dinge muß sich ändern und der Gott, der dem Antitheos und Ketzer «heiligerweise» durch Untreue, «heilige» Untreue geantwortet hatte, sich wieder in die Welt hinein bezeugen, damit «das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehe».

Soweit die Deutung Hölderlins. Als die endgültige wird sie ebensowenig wie jede andere gelten können, ja, ein einfaches Gefühl, das sich von dem Bild des Sophokles durchdrungen weiß, mag sagen, es sei selbst bei Hölderlin zu viel *gedacht* und denkerisch gefordert. – Der Hesperier Hölderlin steht als Übersetzer und zumal als Deuter dem Hellenen Sophokles gewiß im dialektischen Extrem «entgegen» (Hölderlin hat es selbst gewußt). Allein der Hesperier Hölderlin ist dem Hellenen Sophokles im dialaktischen Extrem auch wieder tief verbunden. Wie kein zweiter ist Hölderlin (wie es uns heute wieder erscheinen muß) zu Sophokles insofern hingedrungen, als er das Wesen der Sophokleischen Tragik nicht nur in den untergeordneten Sphären des Psychologischen, Charakterologischen, Moralischen, Gesellschaftlichen, Rechtlichen und Politischen und schließlich Denkerisch-Prinzipiellen, sondern in einem Gott-Mensch-Geschehen aufgesucht hat, das nach seinem eigenen Wort in seiner allergrößten gegensätzlichen Nähe ein «Streit der Liebenden» ist.

Mit seinem Hinweis auf den Gegensatz des Allzuförmlichen und des Unförmlichen in Kreon und Antigone hat Hölderlin ein Gegensatzpaar aufgewiesen, das für die Tragik des Sophokles in allen seinen Tragödien wesentlich ist. Wovon Sophokles immer wieder ausgeht, das ist die Widersprüchlichkeit des Lebens, die darin besteht, daß das Leben, um sich zu bewahren und dauern zu können, Formen, Gesetze, Bräuche, Riten, Regeln als Schutzformen erzeugt, mit dem Ergebnis, daß diese Formen ins Allzuförmliche ausarten und

erstarren und das Leben darin erstickt. So braucht das Leben, um auch wieder am Leben bleiben zu können, immer wieder den Einstrom des Unförmlichen, Unendlichen, Unbegrenzten, des reinen Gefühls, der reinen «Innerlichkeit», des Ungebundenen, Schöpferisch-Geistigen, das von Zeit zu Zeit die starr gewordenen Formen sprengt, um weitere freie Formen zu erzeugen. Die verständige Kunstwelt von Gesetz und Sitte, Regel und Ordnung braucht die großen Unverständigen, Einseitigen, Eigen-Sinnigen, Verblendeten, Leidenschaftlichen wie Antigone, Aias, Elektra, Philoktet, die an dem Allzuförmlichen zugrunde gehen, dafür aber das Leben immer wieder gegen die bedenklichen Konsequenzen seiner selbst, die Erstarrung in selbstgeschaffenen Formen, retten. Und auch der Gott braucht diese liebenswerten Unverständigen. Denn so wenig er will, daß man ihn «gesetzlos» verehere, so sehr wird er doch wieder dann, wenn man ihn zu gesetzlich ehrt, vergessen. Da bedarf es denn wieder eines Menschen, der im Sinne Gottes gegen Gott ist, ein Ketzer heiligerweise, der die nicht weniger heilige Untreue Gottes auf sich zieht und im Tod dafür sorgt, daß wieder «Gott sich mitteilt».

Allein, indem wir auch wieder dieses sagen, zeigt sich alsbald, daß das Sagenwollen des Kunstwerks ein für allemal eine *metábasis eis állo génos*, Übertritt in eine dem Kunstwerk fremde Sphäre, ist. Staat, Norm, Gesetz, Moral, Religion, Schicksal, Geschehen, ja selbst Gott – es sind alles Begriffe, die Sophokles entweder überhaupt nicht kennt oder die bei ihm ganz anders klingen. Bei ihm ist alles natürlich und konkret. Sophokles kennt Stadt, Volk, Brauch, Sitte, Herrscher, Gebot, Bruder, Tod, Eltern, Zeus, Erinyes – all dies als natürliche lebendige Wesenheiten, und dieses spielt dann mit- und gegeneinander, und alles ist ein Spiel, das ernst ist und in wesenhafte Tiefen hinunterreicht und wahr ist und doch noch so viel offenläßt. Das noch so anschmiegsame Denken vermag dies Ganze deutend nicht zu fassen. Es kann nur Stützen, Hilfen geben, die dem, der wieder gar zu leicht geneigt ist, das alles nur auf sich «wirken» zu lassen und es als Kunstwerk zu genießen, dazu verhilft, daß er es jedenfalls – wie einen guten Wein – «mit Verstand» genießt. Da ist es denn gut, daß es neben allen Bemühungen des Gedankens noch eine andere Art des Deutens gibt, eine solche, die die sinnliche Totalität der Dichtung mit den Mitteln einer anderen, zweiten sinnlichen Totalität nicht zu deckt, sondern, eben deutend, jedoch das Ganze aus dem Ganzen deutend, offenbart. Die Musik, die eine schwer ergründbare «mystische Einheit» mit dem Leib des Wortes eingeht, trägt in sich die Möglichkeit einer solchen totalen Deutung. Und sie verlangt von dem, der sie hört, nicht einmal ein angestregtes Mitdenken, sondern nur, daß der lebendige Mensch sich ihr mit Vertrauen willig öffne.

DER «KÖNIG ÖDIPUS» DES SOPHOKLES IN NEUER DEUTUNG

I.

Wenn ich an dieser Stelle vom «König Ödipus» des Sophokles in neuer Deutung zu handeln unternehme, so heißt das nicht, daß ich mich für berufen halte, «die» einzig richtige, endgültige Deutung des großen Dramas zu geben.

Das große Kunstwerk, allgemein gesprochen, ist in der lebendigen Fülle und Ganzheit, die es zum Kunstwerk macht, unausschöpflich ausdeutbar. Es kann in den verschiedenen Köpfen und Herzen, denen es in den verschiedenen Zeiten begegnet, sehr verschiedene «richtige» Bilder und Deutungen hervorrufen, die sich ablösen mögen, aber einander nicht auszuschließen brauchen – so wie ein Bergmassiv, das wir umwandern, sich vor uns allmählich in zahllosen Aspekten entfaltet, die alle voneinander verschieden und doch sämtlich «richtig» sind. Den Fall, daß der Betrachter sich vor dem Berg auf den Kopf stellt und nun für ihn der Berg auf dem Kopf steht – er ist in der Geschichte der literarischen Deutungen gar nicht so selten –, lasse ich außer acht. Doch lehrt uns der Vergleich soviel, daß es im Grunde genommen *Aspekte der Deutung*, nicht vermeintlich endgültige Deutungen sind, die der Interpret großer Dichtung in sachgemäßer Bescheidenheit erstreben sollte – wobei freilich die unabdingbare Forderung besteht, daß unsere Hinblicke und Aspekte nicht auf den Kopf gestellt oder durch Modekategorien und Zeitbegriffe gefärbt sein dürfen, sondern nach Möglichkeit dem entsprechen sollen, was Goethe «reine Anschauung», «reines Bemerken» genannt hat.

Einige solche neuen Aspekte der Deutung des «König Ödipus» will ich auf diesen Blättern andeutend umreißen, solche, von denen ich glaube, daß sie, wenn nicht «die» richtigen, so doch auf alle Fälle «richtiger» sind als so manche heute überholten Deutungen, die sich aber immer noch zäh in der breiteren Öffentlichkeit behaupten.

2.

Zu den heute überholten Aspekten der Deutung des «König Ödipus» gehört vor allem die nun schon hundertfünfzig Jahre alte, scheinbar unausrottbare Auffassung, nach welcher der «König Ödipus» ein *Schicksalsdrama* sei. Der Dichter soll in diesem Drama gezeigt haben, wie der Mensch, er mag

Schweizer Monatshefte 36, 1956, 21–31. – HuH¹, 277–287.

in seiner menschlichen Klugheit machen was er will, dem über ihn verhängten Schicksal doch unentrinnbar ins Garn läuft.

Hierzu ist zunächst zu sagen, was längst richtig gesagt worden ist, daß die griechische Tragödie der großen Zeit des fünften vorchristlichen Jahrhunderts einen solchen starren, fatalistischen Schicksalsglauben nicht kennt. Was über der Tragödie waltet, ist nicht ein Schicksalszwang, *anánke*, sondern der *Daimon*. Dieser umgibt den Menschen, er durchdringt, umschließt ihn, aber er läßt ihm dabei doch die volle selbstverantwortliche Freiheit des Handelns. – Sodann müßte das Ödipus-Drama des Sophokles, wenn es ein Schicksalsdrama wäre, ganz anders verlaufen – vielleicht einigermaßen so, wie Jean Cocteau's «Machine infernale». Aber Sophokles zeigt uns gerade nicht auf seiner Bühne (wie man sich leicht konstruieren kann), wie Ödipus in Korinth beim Weingelage den Vorwurf hören muß, daß er nicht der echtbürtige Sohn seiner Eltern sei (Akt 1); wie er dann in Delphi nachfragt und den Orakelspruch erhält, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, und nun beschließt, nicht wieder in die vermeintliche Heimat Korinth zurückzukehren (Akt 2); wie er dann auf seiner Wanderung in Phokis an einem Kreuzweg dem ihm unbekannten Vater Laios begegnet und ihn in der Notwehr erschlägt (Akt 3); wie er sodann nach Theben kommt, das Rätsel der Sphinx glücklich löst und die Hand der Königin, seiner ihm unbekannten Mutter Iokaste, gewinnt (Akt 4) – worauf das Drama des Sophokles als fünften Akt den Abschluß machen würde. – Sophokles selbst indessen führt uns dieses alles, und das heißt: jenes unentrinnbare Schicksalswalten, in seiner Tragödie nicht vor, sondern dies alles ist für ihn abgeschlossene Vorgeschichte. Was das Drama des Sophokles in seinem Hergang auf der Bühne zeigt, ist nicht die Verstrickung, sondern lediglich die Entdeckung. Dies ist entscheidend, und wir kommen darauf zurück.

Eine andere heute überholte Deutung geht von den beiden Grundbegriffen der modernen Schulästhetik: *Schuld* und *Sühne* aus und versucht auf alle Weise, dem König Ödipus eine Schuld anzuhängen. Er *hat* in dem Drama des Sophokles aber keine Schuld, hat all das Furchtbare, das er getan hat, weder vorsätzlich noch fahrlässig, sondern völlig unwissentlich getan. Und daß er unschuldig schuldig wird, ist gerade die Grundlage seiner Tragik. Da hilft es auch nicht, ihm in deuterischer Verzweiflung eine sogenannte «metaphysische Wesensschuld» anzuhängen, von der noch kein Mensch wirklich hat sagen können, was eigentlich damit gemeint ist.

Als überholt hat heute auch die *charakterologische Deutung* des Ödipus zu gelten. Dieser individualistische Aspekt kam zumal in der Zeit Ibsens, Strindbergs und des frühen Gerhart Hauptmann auf und hat sogar die damals geschriebenen philologischen Kommentare stark beeinflußt. Die Tragödie

wurde hier vor allem auf die Charaktere und ihre «Moral» gestellt und so zum bloßen Schauspiel oder «Trauerspiel» herabgewürdigt, in einer Zeit, in der man auch nicht eigentlich bereit war, die wirkliche Tragödie auszuhalten. Daß diese aber nicht in erster Linie auf den Charakteren beruhe, sondern daß sie es mit dem großen *Geschehen* (Mythos) zu tun habe, einem Geschehen, in dem Gott und Mensch einander begegnen, hat schon der griechische Denker Aristoteles angedeutet.

Auch eine in ihrer Zeit weit verbreitete Deutung, nach der die Ödipus-Tragödie zum höheren Ruhm der Gottheit, *in maiorem Dei gloriam*, geschrieben sein soll: «Der befleckte Mensch mag zugrunde gehen, wenn nur die Wahrheit Gottes triumphiert», ist zu roh gegensätzlich gesehen, um für das in der Tragödie obwaltende Verhältnis zwischen Gott und Mensch zutreffen. Und wenn in neuerer Zeit nun gar im Zusammenhang mit dem sogenannten Existentialismus die Deutung des «König Ödipus» auf eine, aus Alttestamentlichem und Heideggerischem zusammengemischte Angst gestellt wurde, so war das eine von jenen allzu zeitgemäßen Erscheinungen, die sich mit der einfachen Zeitbewegung, die das Heute über Nacht zum Gestern macht, naturgemäß von selbst erledigen.

3.

Suchen wir über diese und andere, hier nicht erwähnte Deutungen hinaus zu einigen sachgemäßen Aspekten der Deutung des «König Ödipus» vorzudringen, so kann einem Drama gegenüber, das für das lebendige Spiel auf der Bühne gedichtet ist, der Ausgangspunkt der Betrachtung allein das sein, was im Verlauf des gespielten Dramas wirklich vor unseren Augen auf der Bühne *geschieht*. Dies ist im «König Ödipus» des Sophokles, wie schon angedeutet, eine Entdeckung: die Entdeckung eines Verbrechens, in deren Verlauf sich immer deutlicher der fahndende König und Richter selbst als der gesuchte Verbrecher herausstellt. Als eine «dramatische Analyse» hat deswegen mit Recht schon Schiller das Ödipus-Drama charakterisiert. Und wirklich ist es so, wie es uns sich selbst im Ablauf seines Geschehens darbietet, ein Enthüllungs-Drama, eine detective story von großartig erhabener Art. Diese Feststellung mag zunächst als äußerlich erscheinen, sie ist aber jedenfalls sachgemäß und führt auch sofort auf etwas Wesentliches, wenn man sich das innere Wesen einer solchen Entdeckung und Enthüllung deutlich macht. Das, was das Ödipus-Drama des Sophokles als Enthüllungs-drama so dramatisch wie auch menschlich bewegend macht, ist das Phänomen des ans Licht, des an den Tag Kommens. Wer einmal eine Bergwanderung im dichten Nebel gemacht hat, weiß, was es bedeutet, wenn der uns

umgebende Nebel sich zunächst aufhellt und uns wieder einige Dinge in den Konturen sehen läßt, wenn er dann zerreißt und nun die Landschaft auf einmal in größter Gegenwart und Schärfe vor unseren Blicken daliegt. Auch der Forscher, der lange einer Erkenntnis nachgeht, der Erfinder, der vor einer Erfindung steht, kennt dieses ebenso packende wie beglückende Phänomen, wie etwas aus dem Nebel der Verworrenheit des Suchens und Herumtastens ans Licht, an den Tag und eigentlich zum Sein kommt. Er hat sich selbst lange bemüht, aber wenn jene Enthüllung dann eintritt, so ist es so, als ob noch eine andere, höhere Hand mit dabei im Spiel ist. Wir können diesen Vorgang mit einem Wort bezeichnen als das «Ereignis der Wahrheit». Der Grieche hatte einen ausgesprochenen Sinn dafür seit den ältesten Zeiten, in denen wir ihn kennen, und immer war es für ihn so, daß zugleich mit dem bemühten Menschen dabei auch die Gottheit mitbeteiligt ist. – Dieses *Ereignis der Wahrheit* zeigt uns, in einer Hinsicht, der «Ödipus» des Sophokles. In der Fahndung, die Ödipus unbeirrt durchführt, bis er selbst als der Mörder seines Vaters, der Gatte der eigenen Mutter an den Tag tritt, *ereignet* sich das *Wahre*, und sowohl der Mensch Ödipus wie der Gott Apollon sind in gleicher Weise an diesem Geschehen der Wahrheit beteiligt. Das Besondere, Tragische dabei ist, wie der Weg des Ödipus zur Wahrheit über sich selbst zugleich der Weg seiner eigenen Vernichtung ist. Das ganze Dasein dieses bedeutenden Herrschers, der Ödipus im Anfang des Dramas ist, war durch und durch unwahr. Der Mann, der den Königsmantel trug, war im Geheimen der Mörder seines Vaters, und er lebte im Inzest mit seiner Mutter. Als er sich selbst als der, der er in Wahrheit ist, entdeckt hat, ist er vernichtet. Aber dieser Vernichtete steht nun doch in der Wahrheit, die ihm, im Einklang mit dem, was der Gott wie auch er selbst gewollt hat, in dieser Vernichtung auch die freie Größe gibt.

4.

Ein zweiter Aspekt der Deutung geht im besonderen auf die *Gestalt des Ödipus*. Schon Hölderlin hat hier ein bedeutendes Wort gesprochen, wenn er die «zornige Neugier» des Ödipus hervorhebt und sagt: «Es hat der König Ödipus ein Auge zuviel vielleicht.» – Was die Gestalt des Königs Ödipus und sein Handeln in einer Weise verkörpert, die gerade den heutigen Menschen stark bewegt, das ist die *Dämonie des Wissenwollens um jeden Preis*. – Ein Mensch steht in diesem Ödipus vor uns, der alle Warnungen, alle nur gar zu gut gemeinten Ratschläge der andern: er möge nicht weiter forschen, möge diese bedenkliche Sache auf sich beruhen lassen, auf das leidenschaftlichste von sich weist. So als die Frau Iokaste bereits ahnt, daß der Hirte, den Ödipus befragen will, das Furchtbare enthüllen wird:

Ödipus

1054 «Frau! hörst du? jenen Mann, von dem wir eben
 Bekehrten, daß er komme: meint er diesen?

Iokaste

Ach! wen er immer meinte! Kehre nicht
 Dich dran! – An das Gesagte wolle
 Auch nicht einen Gedanken wenden nutzlos!

Ödipus

Das kann nicht sein, daß ich, Zeichen ergreifend
 Wie diese, nicht entdecken sollte mein Geschlecht!

Iokaste

Nicht, bei den Göttern! wenn du um dein eigen Leben
 Irgend besorgt bist, forsche diesem nach! Genug: *Ich* kranke!

Ödipus

Sei guten Muts! denn *du* – und stellt ich von der dritten
 Mutter herab mich dar dreifach als Sklave –
 Wirst nicht zu Tage treten als gering!

Iokaste

Und dennoch folge mir! ich flehe! tue dieses nicht!

Ödipus

Ich kann nicht folgen: muß dies ausforschen genau!»

Sogar zu einer Art Übermut, einer Art Euphorie vor dem Untergang,
 erhebt sich dieser Mensch:

1076 «Was immer soll, brech auf! doch meinen Samen,
 Und wenn er auch gering ist, werd ich sehen wollen!
 Vielleicht daß sie – denn sie, als Weib, denkt groß! –
 Sich meiner schlechten Herkunft schämt. Ich aber,
 Mich selber als den Sohn des Glückes achtend,
 Des wohl begabenden, werde nicht verunehrt werden!
 Denn ihm entstamm ich, als der Mutter. Die verwandten
 Monde haben mich klein und groß bestimmt.
 Und so hervorgegangen, werd ich kaum zuletzt
 Herauskommen noch als ein anderer, so daß
 Ich nicht ausforschen sollte meinen Stamm!»

Es scheint, ein Grundzug des europäischen Menschen, der wir noch selber sind, manifestiert sich großartig in diesem Ödipus. Es genügt, die oft besprochene Problematik unserer heutigen Naturwissenschaft wie unserer Technik – Atomtechnik! – zu erinnern, um dieses Ödipodeische Wissenwollen, das zugleich ein Wissenmüssen um jeden Preis ist, als etwas nicht Vergangenes, Abgelebtes, sondern höchst Gegenwärtiges zu verstehen, von dem auch wir, so wenig wie Ödipus, wissen, wo es uns hinführt – es sei denn, daß die Bilder der großen Dichtung belehren könnten.

5.

Ein dritter Aspekt führt uns wieder zu dem Geschehen des ganzen Dramas zurück, und dieser dritte Aspekt ist vielleicht der umfassendste und bedeutungsvollste.

Als Sophokles bald nach dem Tod des Perikles und der großen Pest in Athen zu Beginn der zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts den «König Ödipus» niederschrieb und aufführte, war er tief beunruhigt durch das Bewußtsein eines drohenden Verfalls der Welt, in der er aufgewachsen war und lebte. Politisch hatte sich damals viel in Athen verändert. Vor allem aber die große Pest, die Athen ergriffen hatte, hatte einen allgemeinen Verfall der Sitte und des Glaubens nach sich gezogen, von dem auch der Geschichtsschreiber Thukydides eindrucksvoll berichtet. Sophokles, der sich den alten Lebensordnungen und dem alten Glauben unbedingt verpflichtet fühlte, sah damals sehr düster in die Zeit. Er sah einen Weltverfall voraus, der sich für ihn als eine Entgöttlichung der Welt darstellte und der auch sein ganzes Wirken als Dichter des heiligen Festspiels der Tragödie in Frage zu stellen schien. «Das Göttliche geht hin» – «Wozu noch tragische Chöre?» Dies ist der Gedanke, den der Dichter selbst in seinem großen mittleren Chorlied des «König Ödipus» – es ist aus dem Drama in die Zeit hineingesprochen – zum Ausdruck bringt.

863 «O wäre mit mir Moira, daß ich trüge
Die heilige Reinheit in Worten und Werken allen,
Darüber Gesetze bestehen,
Hochwandelnde, im himmlischen
Äther geborene, denen der Olympos
Vater allein ist, und nicht hat sie
Die sterbliche Natur von Menschen
Hervorgebracht, und nicht, daß jemals
Vergessen sie einschläfert. Groß ist

In diesen Gott und altert nicht.

.....

Wenn aber überheblich einer
Mit Händen oder Wort einhergeht,
Vor dem Rechte furchtlos und nicht
Der Daimonen Sitze scheuend –
Ihn greife sich ein schlimmes Schicksal
Des unseligen Prangens wegen! –,
Wenn nicht den Gewinn er wird gewinnen recht
Und sich dem Unheiligen wird verschließen
Oder das Unantastbare antastet in eitlem Treiben ...
Wenn, wahrlich! solche Handlungen in Ehre stehen:
Was soll ich tanzen?
Nicht mehr zum unantastbaren
Geh ich: der Erde Nabel, anbetend,
Und nicht zu dem Tempel in Abai,
Und nicht nach Olympia ...
Zeus! Allbeherrschender! daß es nicht verborgen
Sei dir und deiner immer unsterblichen Herrschaft!
Als welkten nämlich schon die alten Göttersprüche,
Streichen sie sie schon!
Und nirgends in den Opfern ist Apollon sichtbar.
Hin geht das Göttliche.»

Aus dieser Grundstimmung gestalten sich dem Dichter von nun an seine späten Tragödien als Handlungen, in denen sich eine Reinigung vollzieht: die Reinigung einer durch und durch verderbten und zum Untergang bestimmten Welt, durch das tragische Opfer des Leidens eines hervorragenden Menschen.

Vor allem der «König Ödipus» stellt neben der «Elektra», dem «Philoktet», dem «Ödipus auf Kolonos» in seinem Hergang das Geschehen einer solchen Reinigung dar, die sich ganz umfassend in den verschiedensten Schichten und Stufen verwirklicht, sei es, daß wir die Reinigung, rein physisch, als die Beseitigung von Schmutz, das heißt von Materie am unrechten Ort, verstehen, sei es im medizinischen Sinn als das Fortschaffen der inneren Unreinheit der Krankheit, oder weiter kultisch, religiös als Entsühnung des Befleckten und Besudelten, oder moralisch, als das Wiedergutmachen des Unrechten, oder endlich intellektuell als jenes an den Tag und zur Wahrheit Kommen des Verborgenen und in den Schein hinein Verhüllten.

Ödipus, der Mörder seines Vaters und Gatte seiner eigenen Mutter, ist

der verborgene Unreine – die «Eiterbeule unter der glatten, schönen Haut», wie Ödipus es in seiner großen Rede am Schluß des Dramas selber nennt. Begriffe der Befleckung, der Besudelung und wieder der Entsühnung und Reinigung gehen durch das ganze Stück. Nun, dieser Unreine muß entdeckt werden, das Unreine muß aufbrechen, an den Tag kommen, weg-amputiert werden aus der Gemeinschaft der Menschen, damit die verdorbene, verpestete Welt mit der wiedergewonnenen Reinheit weiter bestehen kann. Bedeutungsvoll beginnt das Drama deswegen mit der Schilderung einer Pest. Das Furchtbare, Tragische besteht nun aber darin, daß dieser Unreine, durch Vaternord und Inzest Besudelte zugleich auch einer der edelsten Menschen ist: ein Mensch von einem höchsten Bewußtsein wie Bedürfnis der Reinheit. Aber er *ist* nun einmal der Unreine und Besudelte, und sein eigener Wille wie der Wille Apollons als des Gottes der Reinheit muß es sein, daß dieser Unreine an den Tag tritt und er das Volk, das er als König ebenso weise wie kraftvoll gelenkt hat, nun auch, als er sich selbst entdeckt hat, von sich selbst befreit.

Die ganze Handlung des «König Ödipus» ist in dieser Hinsicht das großartige Geschehen eines göttlich reinigenden Gewitters. Es beginnt damit, daß mit der Pest, an der zu Anfang des Dramas das ganze Volk krankt, eine dumpfe, gewitterträchtige Atmosphäre auf uns lastet. Als dann die Nachricht vom Orakel in Delphi eintrifft mit der Forderung des Gottes, daß man den verborgenen Königsmörder aufspüren solle, da ist das wie ein erstes, fernes Grollen des Gewitters. Der König Ödipus, der als König nach der alten Auffassung auch der höchste Richter in seinem Volk ist, nimmt tatkräftig die Fahndung in seine Hand. Aber, ihm selber unbegreiflich: Widerstände stellen sich ihm entgegen. Der herbeigerufene Seher Teiresias weigert sich, den Königsmörder zu entdecken und nennt, von Ödipus furchtbar gereizt, schließlich den Namen des Königs selber. Unfaßbar! was kann dahinter stecken? Nur ein Komplott gegen den König. Man hat sich gegen ihn verschworen, sucht ihn zu stürzen. Die Königin Iokaste sucht zu beruhigen: wie wenig man doch auf die Orakel und Seher geben könne. Da wurde auch geweissagt, der frühere König Laios werde sein Leben durch den eigenen Sohn verlieren, der aber wurde ausgesetzt, und Räuber an einem Kreuzweg haben Laios erschlagen. Kreuzweg! Dies ein Wort ruft in Ödipus eine längst versunkene Erinnerung herauf: war's nicht an einem Kreuzweg, daß er selber vor Jahren einmal einen königlichen Mann erschlug? – Hier rollt das Gewitter näher und stärker heran. Und von nun an dringt Ödipus, von Befürchtungen nicht gehemmt, sondern vielmehr um so mehr vorangetrieben, nur um so stärker auf die Entdeckung hin, bis in dem Verhör des alten Hirten alles an den Tag kommt, wie es gewesen ist:

daß er selbst jenes ausgesetzte Kind war und also der Mörder seines Vaters und Gatte seiner Mutter ist. – Es ist der Blitzstrahl, der nun herunterfährt, ihn trifft und vernichtet, aber auch die Atmosphäre reinigt und befreit.

Ödipus

1182 «Iu! Iu! – Das Ganze wäre klar heraus! –
O Licht! zum letzten Male hätte angesehen ich dich jetzt!
Der ich zu Tage trat: entstammt, von wem
Ich nicht gesollt – mit wem ich nicht gesollt,
Zusammenlebe – und wen ich nicht gedurft, erschlug! –»

Das Ganze ist, alles in allem, ein Geschehen, das ebenso ein göttliches wie ein menschliches Geschehen ist. Denn der Gott Apollon gab mit seinen Weisungen den Anstoß. Und eben im Sinne dieses Gottes, der ein für allemal das Reine ebenso wie die Wahrheit will, ist es, daß Ödipus auf dem Wege des eigenen, selbstgewollten Handelns zum Entdecker seiner selbst und zum Enthüller der Wahrheit wird. Diese vernichtet ihn, doch selbst in der Vernichtung beharrt er bei dem Entschluß, sein Land zu reinigen, indem er sich selbst am Ende der Tragödie, so wie er es dem Mörder angedroht hatte, aus dem Land austößt und so, in Einigkeit mit dem Gotte, seine Freiheit beweist.

Für das Geschehen des «König Ödipus» als ein durch den Gott bewirktes Reinigungsgeschehen hat wieder bereits Hölderlin ein wunderbar sprechendes Symbol gefunden: «Doch das ist auch ein Leiden», sagt er, «wenn mit *Sommerflecken* ist bedekt ein Mensch, mit manchen Flecken ganz überdekt zu seyn! Das thut die schöne Sonne: nemlich die zieht alles auf ... Die Leiden scheinen so, die Ödipus getragen ...» – Wie im Frühjahr die Sonne die entstehenden Sommersprossen im Gesicht eines Menschen hervorzieht und sichtbar macht, so zieht der Gott Apollon im Geschehen des Dramas die in Ödipus verborgene Befleckung herauf und läßt sie zum Vorschein kommen. Für Ödipus ist dies das Leiden. Aber die Sonne, die Apollon ist, bleibt für ihn doch «die *schöne Sonne*». Auch als der vernichtende Entdecker der verborgenen Unreinheit bleibt der Gott verehrungswürdig und göttlich schön.

6.

Und noch von einem letzten, ebenfalls ganz umfassenden Aspekt der Deutung des «König Ödipus» sei kurz die Rede. Der Dichter selbst eröffnet uns diesen Hinblick mit den Worten, die er ganz am Schluß der Tragödie den Chor gleichsam als ein *fabula docet* zu seinem Zuschauer sprechen läßt:

«Es möge der Mensch, als Sterblicher, immer den letzten Tag vor Augen haben und niemanden glücklich preisen, bevor dieser ohne Leid und Schmerzen an das Ziel des Lebens gedrungen sei.»

Es ist dies eine Umformung des alten Spruchs der Griechen, daß man keinen Menschen vor seinem Ende glücklich nennen soll. Aber dieser scheinbar so einfache Spruch, was drückt er anderes aus als das Wesen der Sterblichkeit, als die Hinfälligkeit des Menschenwesens, die Gebrechlichkeit des Glücks schlechthin?

Was das Ödipus-Drama an einem Beispiel von extremer Schärfe hinstellt, das ist das, was die Franzosen in ihrer Sprache glücklich als die «condition humaine» bezeichnen, das heißt, jene ausgesetzte, in nichts geschützte Lage, in welcher der Mensch nun einmal Mensch ist.

In dieser Hinsicht ist der «König Ödipus» des Sophokles nichts Geringeres als die Tragödie des Menschen überhaupt, ein bewegendes *ecce homo*, das uns noch heute genau so wie vor fast dreitausend Jahren angeht, insofern es uns als Menschen an unser Menschlichstes gemahnt – an jenes *gnóthi sautón*, «Erkenne dich!», das der Gott Apollon jedem zurief, der seinen Tempel in Delphi betrat: «Erkenne dich!», nämlich: «erkenne, daß du ein sterblicher Mensch und vor Gott nur Mensch bist, und daß du in all der scheinbaren Sicherheit deines Wohlstandes eines Tages vielleicht vor dir selbst (wenn auch in verkleinertem Maßstab) als ein Ödipus an den Tag kommen kannst!»

7.

Der «König Ödipus» des Sophokles ist in dieser Hinsicht, wie auch in jenen andern hier angedeuteten Hinsichten, das Mysterium des Menschen – Mysterium in jenem hellen und öffentlichen Sinne, wie wir das Wort, griechisch verstanden, zu begreifen haben. In all den angedeuteten Aspekten aber ist dies Drama des Sophokles in seinem tieferen religiösen Grunde Delphisch-Apollinisch. Apollinisch ist es als jenes Ereignis der Wahrheit, denn Apollon war den Griechen der Gott der Wahrheit. Apollinisch ist es als die Warnung vor jenem Wissenwollen um jeden Preis, im Sinne jenes «Nicht gar zu viel!», *medén ágan*, mit dem der Gott von Delphi das Gesetz des Maßes vorschrieb. Apollinisch ist der «König Ödipus» als das Drama der Reinigung jener verderbten Welt. Apollinisch als jenes *ecce homo*, das sich auf das «Erkenne dich!» gründet.

Es mag sein, ja, ist sogar wahrscheinlich, daß auch die vier auf diesen Blättern umrissenen Aspekte der Deutung des «König Ödipus» des Sophokles in künftiger Zeit durch neue Deutungen abgelöst werden. Doch scheint die Tatsache, daß sie alle vier in das Gesichtsfeld einer so griechischen Er-

scheinung wie der Delphischen Religion des Gottes Apollon fallen, doch so etwas wie eine Gewähr dafür zu geben, daß sie, wenn auch nicht endgültige Deutungen, so doch jedenfalls einigermaßen «richtige» Aspekte der Deutung des Sophokleischen Dramas sind.

ZUM ZWEITEN STASIMON DES «KÖNIG ÖDIPUS»

- εἰ δέ τις ὑπέροπτα χει-
σὶν ἢ λόγῳ πορεύεται,
885 Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ
δαιμόνων ἔδη σέβων,
κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα
δυσπότημον χάριν χλιδᾶς,
εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως
890 καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται
ἢ τῶν ἀθίκτων ἔξεται ματᾶζων.
τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνῆρ †θυμῶ† βέλη
†ἔρξεται† ψυχᾶς ἀμύ-
895 νειν; εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

Das rechte Verständnis der hier ausgeschriebenen zweiten Strophe des berühmten Liedes, in dem der Chor mit dem drohenden Verfall von Religion und Sittlichkeit auch seinen Beruf als tragischer Chor gefährdet sieht, leidet nicht nur an einer schweren, hoch ins Altertum hinaufgehenden Korruptel gegen Ende der Strophe¹: es fehlt auch einhellig, soweit ich sehe, die Einsicht in den wahren Aufbau des Gedankens. Da diese die Voraussetzung für jeden Versuch der Heilung ist, sei von dem Aufbau hier zunächst die Rede.

I.

Da läßt man fast durchweg in den Ausgaben seit dem sechzehnten Jahrhundert sich den ersten Satz bis 891 *ματᾶζων* erstrecken, um erst hier stark (mit Punkt) zu interpungieren². *κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα, δυσπότημον χάριν*

Studi Italiani di Filologia Classica 27/28, 1956, 489–497. – HuH¹, 287–294.

¹ Bereits der Scholiast zu 892 hat τῷ θυμῷ gelesen und versucht sich an verschiedenen Deutungen.

² Eine Ausnahme macht Musgrave (Oxford 1800), der hinter *ματᾶζων* ein Kolon setzt, ohne aber damit die Gesamtstruktur des Satzes zu verändern. – Bezeichnend ist, daß einige Über-

χλιδᾶς wäre dann Hauptsatz, auf den ein allgemeiner Bedingungssatz hinführte und dem ein zweiter, speziellerer Bedingungssatz folgte – logisch und sprachlich einwandfrei. Wenn nur auf diese Weise nicht der ganze Gedanke der Strophe in drei verschiedene Sätze auseinanderfiel und das εἰ γὰρ zu Beginn des dritten Satzes einigermaßen in der Luft hänge. Es sollte doch ins Auge fallen, daß die drei Bedingungspartikel εἰ δέ (883) – εἰ μὴ (889) – εἰ γὰρ (895) syntaktisch auf gleicher Stufe stehen und so aufeinander bezogen sind, daß sie zusammen die dreifach gegliederte Protasis für den Schlußsatz: τί δεῖ με χορεύειν bilden.

«Wenn aber überheblich einer
Mit Händen oder Wort einhergeht ...

.....,
Wenn nicht den Gewinn er wird gewinnen recht
Und sich dem Unheiligen wird verschließen ...

.....,
Wenn, wahrlich! solche Handlungen in Ehre stehen:
Was soll ich tanzen?»

Hier ist die erste Bedingung die umfassendste; sie geht auf die allgemeine Haltung des Verächters von Recht und Göttersitzen. Die zweite, speziellere Bedingung geht auf die Handlungen, die einer solchen Haltung entspringen: unrechtmäßigen Gewinn und Taten der Asebie und Sakrilege. Und eben diese Handlungen nimmt das dritte εἰ γὰρ mit αἱ τοιαῖδε πράξεις unmittelbar auf. Man sieht, wie eng dieses dritte εἰ γὰρ an den vorhergehenden zweiten Bedingungssatz anschließt.

Ein einheitlicher Dreischritt also beherrscht die Strophe, ein dreifaches Anheben mit Bedingungssätzen, die fortschreitend jenen Verfall des Rechtes und der Frömmigkeit wiedergeben. Ein einziger Satz, der gleichsam mit dreifacher Bogenführung hinausgelangt auf das kurze und um so wuchtigere: «Was soll ich tanzen!» – In dieser einheitlichen, dreifach aufgestuften Satzstruktur bildet das bisher als regierender Hauptsatz verstandene Glied 887 κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα usw. und ebenso der Fragesatz 892 τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ usw. je einen eingesprengten Zwischensatz. Man mag ihn im Druck mit irgendwelchen Mitteln als Parenthese kennzeichnen – nur daß die

setzer (die ja durch ihr Geschäft genötigt sind, sich den Gedanken voll zu vergegenwärtigen) drei parallele Perikopen bilden:

1. εἰ δέ τις bis χλιδᾶς,
2. εἰ μὴ τὸ κέρδος bis ἀμύνειν,
3. εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις bis χορεύειν.

So Solger 1808, Thudichum 1827, vgl. auch August Beck in einem Basler Programm von 1883. Auch Max Pohlenz faßt den Zusammenhang in dieser Gliederung auf: Die Griechische Tragödie, Göttingen 1954, 219.

formal logische Parenthese den wirklichen Sachverhalt der lebendigen Sprache nicht recht trifft. Der Chor spricht in großer Erregung: da läuft ihm zweimal der Gedanke gleichsam sich selbst voraus. Möglich, daß beim Vortrag auf der Bühne diese Zwischensätze einst von einem anderen Teil des Chors gesprochen wurden, doch wissen wir leider über die Art des Chorvortrags auf der attischen Bühne so wenig, daß das in Schwebe bleiben mag. Im ganzen aber gelangen wir, was den Aufbau der Strophe angeht, zu diesem Bild:

«Wenn aber einer überheblich
Mit Händen oder Wort einhergeht,
Vor Dike furchtlos und nicht
Der Daimonen Sitze scheuend –
Ihn greife sich ein schlimmes Schicksal
Des unseligen Prangens wegen! –,
Wenn nicht den Gewinn er wird gewinnen recht
Und sich dem Unheiligen wird verschließen
Oder das Unantastbare antastet in eitlem Treiben –
Welcher Mensch wird denn noch hierbei ...
.....?
Wenn wahrlich solche Handlungen in Ehre stehen:
Was soll ich tanzen?»

Das Ganze ist eine Satzform, wie sie bei Sophokles nicht selten in Chören wie auch Reden während des Dialogs in Augenblicken heftiger Erregung des Gefühls heraufkommt: zuerst eine weit ausschwingende additive Reihung einander ergänzender Glieder, dann – in verschiedenen syntaktischen Spielarten – ein kurzes, gedrungenes Schlußglied³. Damit ist für das richtige Verständnis der Gedankenbewegung in unserer Strophe soviel gewonnen, daß wir sehen: Vom ersten Wort an schwebt dem Chor die drohende Vernichtung seines Berufs als tragischen Chores, jenes *τί δεῖ με χορεύειν* vor. Indem er sich nun aber im einzelnen die Erscheinungen des um sich greifenden Verfalls der Frömmigkeit und Rechtlichkeit vergegenwärtigt, wird die letzte ihn selbst betreffende Konsequenz in diesem Vergegenwärtigen mehr und mehr hinausgeschoben; die Verfluchung des Frevlers und jene Frage, die wir noch nicht ganz übersehen: «Welcher Mensch wird denn noch ...» fahren dazwischen, bis endlich nach Durchlaufen der ganzen Kurve jener

³ In unserem Chorlied zum Beispiel gleich die erste Strophe, wo der lang ausschwingende, in additiver Reihung entwickelte Satz: *εἰ μοι ξυνεῖη* bis *κατακοιμάσῃ* von dem gedrungenen Glied: «Groß ist in diesen Gott und altert nicht» aufgenommen wird. Beispiele aus dem Dialog etwa der Beginn der Rede des Ödipus 380 bis 388/9 «der für den Gewinn allein ist sehend, in der Kunst geboren blind!», oder in der darauf folgenden Teiresiasrede 413 bis zu dem Glied 419: «jetzt richtig blickend, aber dann nur Dunkel!» – auch dies Ein Satz, denn 415 *ἄρ' οἶσθ' ἀφ' ὧν* *εἰ*; ist ebenfalls eine, auch bisher nicht durchweg erkannte, Parenthese.

von vornherein vorschwebende letzte Schluß um so schmerzvoller dasteht: «Was soll ich tanzen?» –

2.

Mit der Klärung des Aufbaus des Gedankens ist bereits die Diagnose des korrupten zweiten Zwischensatzes, der Frage 892 *τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ* usw. vorbereitet. Und da ist zunächst wohl soviel klar, daß die Heilung in den zwei bisher zumeist beschrittenen Richtungen nicht gesucht werden kann. Weder von einer «Strafe der Götter», die «niemand sich rühmen wird, von der Seele abwehren zu können» – *θεῶν βέλῃ* Gottfried Hermann mit *εὐξεται* statt *ἔρξεται* Musgrave – kann hier die Rede sein, nachdem bereits der erste Zwischensatz den Frevler der «schlimmen Moira» überantwortet hatte⁴, noch kann der Chor an dieser Stelle den «sittlichen Ingrim» über diese Dinge, dem «keiner sich entziehen kann» – *θυμοῦ βέλῃ* Konjektur der recentiores – im Auge haben. Alles drängt in diesem fortgeschrittenen Stadium des Gedankens auf das Sinnlos-Werden der Tragödie als eines heiligen Dienstes in einer entgöttlichten Welt: da ist ein subjektives Aufbegehren, in der Form des Zornes, Ingrimms, der sittlichen Entrüstung oder was immer, längst nicht mehr am Platze, so wie es auch niemals als Voraussetzung gelten kann für das dann folgende *τί δεῖ με χορεύειν*⁵. Was an dieser Stelle vielmehr gefordert wird, das ist eine objektive Auswirkung jener vorher genannten und gleich wieder aufgenommenen gottverachtenden *Handlungen*. Und eben darauf führt der Wortlaut, mit dem dieser zweite Zwischensatz anhebt: *τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ*...: «Welcher Mensch wird *am Ende noch* inmitten solcher Dinge ...». Wägt man hier jedes kleine Wörtchen, so trägt zumal das «schließlich noch», *ἔτι ποτέ*, den Hinweis darauf in sich, daß hier das letzte, weiteste, allgemeinste Umsichgreifen des

⁴ Gegen Hermanns *θεῶν βέλῃ* richtig Pohlenz, a. O., Erläuterungen, 92: der Gedanke, daß den Gottlosen Gottes Geschoß treffen werde, könne keine Begründung dafür sein, daß das Lied des tragischen Chors sonst seinen Sinn verliert.

⁵ Wenn Pohlenz, der entschieden für die Lesung *θυμοῦ βέλῃ* eintritt, behauptet, daß der Dichter (wie Jonas) «mit Gott hadert» (Griechische Tragödie, 219; Erläuterungen, 92), so finde ich dafür nicht die geringste Andeutung im Text. Der Chor ist überzeugt davon, daß «kein Vergessen die göttlichen Gesetze einschläfern» werde und daß Gott «nicht altert» (870ff.); er will «nicht aufhören, Gott als Vorsteher zu behalten» (882); er betet, «Zeus möge sein Augenmerk auf den bedrohlichen Gang der Dinge richten» (904), und seine große Befürchtung ist es, daß das Göttliche hinschwinden, nämlich sich aus der Welt zurückziehen könnte. Da ist keine Spur von irgendeinem Hadern mit Gott. Dergleichen mag vielleicht einmal am Schluß der «Trachinierinnen» (1264, 1272) im Munde des Hyllos aufkommen, um sogleich wieder durch das *καὶ οὐδὲν τούτων ὃ τι μὴ Ζεὺς* aufgehoben zu werden, sonst überließ es Sophokles lieber dem Euripides. – Wie wenig der Zorn an unserer Stelle zu suchen hat, beweist übrigens gerade die von Pohlenz gegebene Paraphrase: «Logischer hätte der Dichter gesagt: Wenn die Menschen sich ... am Heiligsten vergreifen und solche Taten in Ehre stehen, dann muß doch der Zorn in mir aufsteigen: denn dann (!) verliert meine Kunst ihren Sinn» – wo der Zorn nun gar die Folge des *τί δεῖ με χορεύειν* wäre.

Verfalls ins Auge gefaßt wird, in welchem dann eben auch der Beruf der Tragödie in der Welt sinnlos wird: «Wer wird sich in solchen Dingen schließlich noch – als ein reiner Mensch bewahren, wer den Anprall der schlimmen Wallungen, der Leidenschaften, der Begierden und wilden Wünsche von seiner Seele abwehren können!»⁶.

«Anprall der Leidenschaften» – eben dies steht da, wenn wir mit leichtester Änderung statt des überlieferten ΘΥΜΩΙ vielmehr ΘΥΜΩΝ schreiben. Bereits Schneidewin hat dies, wie ich nachträglich sehe, gefunden⁷, ohne seinerseits zu bemerken, daß vor ihm schon Musgrave in seiner Ausgabe von 1800 diese Konjektur erwogen und auch richtig gedeutet hat: «Legendum fortasse θυμῶν i. e. ἐπιθυμιῶν: cupiditates. Distinguunt philosophi quidem inter θυμόν et ἐπιθυμίαν, sed non item poetae». Nauck hat dieses θυμῶν in Schneidewins Text belassen und Dindorf es in den seinen aufgenommen, während es die Neueren dann sehr zu Unrecht wieder verworfen haben. Entgegen stand wohl die Meinung, daß der Plural θυμοί «not earlier than Plato» sei, wie man im neuen Liddell-Scott lesen kann – eine reine petitio principii. Denn wenn Platon diesen Plural im Philebos (40e) Οὐκοῦν ὁ αὐτὸς λόγος ἂν εἴη περὶ φόβων τε καὶ θυμῶν καὶ πάντων τῶν τοιούτων ...; aber auch in dem frühen Dialog Protagoras (323e) ἐπὶ τούτοις πον οἱ τε θυμοὶ γίνονται καὶ αἱ κολάσεις hat: wer wird behaupten wollen, daß dieser Plural fünfzig Jahre vorher unmöglich war und nicht vielmehr Sophokles der erste Zeuge für diesen Gebrauch sein kann? Auch den bei Platon neben θυμοί stehenden Plural φόβοι hat Sophokles wie auch sonst die Tragödie wie auch die Prosa mehrfach⁸. Die Sprache besaß, wie die Hesiodischen Ἔριδες zeigen, längst die Möglichkeit solcher pluralischen Abstrakta, die in Wahrheit gar keine Abstrakta sind, sondern die von altersher auch als Vielheiten erlebten, sehr konkret, ja personal gedachten Mächte des Äußeren wie des Inneren (welche Scheidung wieder ursprünglich nicht besteht). Und nun lesen wir bei Sophokles im Aias 716ff. in L und A überliefert: εὐτέ γ' ἐξ ἀέλλπτων Αἴας μεταγνώσθη ΘΥΜΟΝ Ἀτρεΐδαις μεγάλων τε νεικέων. Und auch da ist nicht neben dem Plural μεγάλων νεικέων mit Hermann das überlieferte θυμόν in θυμοῦ τ' zu ändern, sondern das Überlieferte ist lediglich richtig als ΘΥΜΩΝ zu deuten, wie es in diesem Fall bereits einige der jüngeren Handschriften getan haben.

⁶ So hat mit sicherem Instinkt auch Wilamowitz verstanden, wenn er übersetzt: «Wozu noch wünschen (?), daß das Herz dem Ansturm der Begierden widerstehe?!» Er schreibt freilich: θυμοῦ βέλη und εἴζεται.

⁷ In der kommentierten Ausgabe Leipzig 1851, 105: «Die Handschr. θυμῶν, wofür ich ... θυμῶν gesetzt habe». Freilich versteht Schneidewin auch diesen Plural fälschlich wieder als «Zorn», «hohen Zorn» unter übrigens richtigem Verweis auf μήνιδες, θάνατοι (dies bei Sophokles im König Ödipus 497, 1200).

⁸ Zum Beispiel Sophokles, König Ödipus 585, 917, Aias 531; Euripides, Orest 757.

Bleibt noch zu fragen, was in dem heute mit Recht übereinstimmend für korrupt geltenden *ἔρξεται*⁹ stecken mag. Man schreibt dafür zumeist mit Musgrave *εὔξεται* – paläographisch leicht – nur daß das falsche *ἔρξεται* doch ersichtlich hier aus Vers 890 *ἔρξεται* eingedrungen ist und für die Heilung also auf das paläographische Schriftbild in diesem Falle gar nichts ankommt. Dabei ist «wird sich rühmen», am Ernst dieser Sprache gemessen, reichlich leer¹⁰. Was gefordert wird, ist lediglich ein Begriff des «Könnens». «Nihil aliud est quam quis homo poterit arcere ab animo suo conscientiae (?) stimulus?» hat soweit völlig richtig der alte Brunck¹¹ bemerkt, dessen *ἔξει* aber freilich, auch von der metrischen Unmöglichkeit abgesehen, so wenig trifft wie Erfurds gelegentlich versuchtes *δέξεται*¹². Dies hier geforderte «Können» aber muß ein «letztes Können», ein «Noch stark genug sein», ein «Hinreichen» sein. Das griechische Wort, das diese besonderen Schattierungen an sich hat, ist *ἀρκεῖν*. – *ἀρκέσει* also. In der Verbindung mit einem Infinitiv, den man noch urspründlich dativisch, final, epexegetisch auffassen mag, haben es Pindar (Olympien 9, 3) wie Aischylos (Prometheus 621)¹³. Auch Sophokles kennt es gerade so mit Infinitiv im König Ödipus 1209 *ὦ μέγας λιμὴν αὐτὸς ἤρκεσεν παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν*¹⁴.

Worauf wir also für den korrupten Satz hinauskommen, das ist der Gedanke:

«Welcher Mensch wird am Ende noch in solchen Dingen
Hinreichen, um der wilden Wünsche
Geschosse von der Seele abzuwehren!»

Und dieser Gedanke erfüllt nun auch alle durch den Zusammenhang geforderten Bedingungen.

Er erst führt die stufenweise Verfolgung des Verfalls von Frömmigkeit,

⁹ Der alte Versuch, *ἔρξεται* zu halten unter gleichzeitiger Änderung von *ἀμύνειν* in *ἀμύνων* heißt, das Pferd vom Schwanz aufzäumen und würde besser nicht in einer unserer modernsten Ausgaben – der von Pearson, «reprinted with corrections 1950» – stehen.

¹⁰ Aischylos, Agamemnon 1341 *τίς ἂν <ἐξ>εὔξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ δαίμονι φῦναι τὰδ' ἀκούων*: «welcher der Sterblichen könnte (den Untergang des Agamemnon vor Augen) sich rühmen, mit einem Daimon, der nicht Schaden bringt, geboren zu sein», darf nicht als Parallele herangezogen werden. Hier geht «sich rühmen» richtig auf einen Sachverhalt und kein mögliches Tun. Die Bedeutung «wünschen» lehnt hier mit Recht Eduard Fraenkel ab: Aeschylus, Agamemnon, Oxford 1950, III, 632.

¹¹ In der Ausgabe von 1786.

¹² In der Editio maior.

¹³ Wo die auch von Wilamowitz wie Mazon aufgenommene Konjekture Linwoods *σαφηνίσας* abzulehnen und mit den Handschriften der Infinitiv *σαφηνίσαι* zu schreiben ist. *ἀρκῶ* an dieser Prometheusstelle auch personal konstruiert.

¹⁴ Zur Bedeutung *ἀρκεῖν* «hinreichen», «stark genug, gewachsen sein» vgl. noch Sophokles, Aias 1123 *κἄν ψιλὸς ἀρκέσαιμι σοὶ γ' ὀπλισμένῳ*, Thukydides 2, 47 *οὔτε γὰρ ἱατροὶ ἤρκουσιν τὸ πρῶτον θεραπεύοντες ἀγνοία*, Platon, Staat 369d: *πῶς ἢ πόλις ἀρκέσει ἐπὶ τοσαύτῃν παρασκευῇ*; – Die Grundbedeutung «abwehren», *arcere* schwingt verschiedentlich – wie auch an unserer Stelle – noch mit.

Recht und Sitte bis zu jener Allgemeinheit und Ausnahmslosigkeit des Umsichgreifens, in der der Beruf der Tragödie aufgehoben erscheinen muß.

Dieser Gedanke, daß kein Mensch sich mehr des Andrangs der Leiden-schaften erwehren und als ein reiner Mensch wird bewahren können, ist bereits durch das Gebet am Beginn des Liedes, die Bitte des Chores vorbereitet (863): daß ihm vergönnt sein möchte, die heilige Reinheit in Worten und Werken allen zu bewahren, und er enthüllt nun den Hintergrund dieser Bitte.

Und drittens: erst das in diesem Satz ins Auge gefaßte *allgemeine* Umsichgreifen des Verderbens schafft die zureichende Grundlage für die ganze Kette der in der zweiten Gegenstrophe weiter aufgeführten heiligen Dienste, mit denen es dann auch zu Ende sein wird: außer den tragischen Aufführungen im Dionysostheater zu Athen auch die Wallfahrten, Theorien nach Delphi, Abai, die Festgesandtschaften nach Olympia, bis sodann 902 ein erneutes *εἰ μὴ* den mit dem Beginn der zweiten Strophe einsetzenden ganzen Gedanken abschließt. Dieses letzte *εἰ μὴ* steht in der syntaktischen Abfolge der Neben- und Hauptsätze zu den drei «Wenn's» der Strophe im chiasmatischen Verhältnis und prägt nun am Schluß noch einmal in positiver Form die Bedingung ein, die die *allgemeine* Lebensbedingung für jedes höhere, und das heißt gottnahe Dasein der Menschen ist: «wenn diese Dinge (die Kulte, Orakel, Feste, heiligen Spiele) nicht, mit Händen aufweisbar, passen sollen *aller* Welt, *allen* Sterblichen». Auch hier ist die Vorstellung des *Allgemeinen* – in Anerkennung oder Verachtung des Göttlichen – noch von Bedeutung. Und nur diese Vorstellung des *Allgemeinen* ist schließlich fähig, auch die letzte der so gezogenen furchtbaren Konsequenzen zu tragen, die nach dem Gebet an Zeus: «er möge sich in seiner Allmacht diesen Gang der Dinge nicht verborgen sein lassen» (904), am Schluß des ganzen Liedes heraufdringt: der Gott in den Opfern nicht mehr manifest Erscheinung werdend, und: Hingang des Göttlichen: *ἔρρει δὲ τὰ θεῖα*. – Ein geschlossener Zusammenhang ist dies alles, und in ihm bildet jener Zwischensatz der erst die Ausweitung ins Allgemeine und Ausnahmslose bringt, das Kardinalstück.

Und so stehe schließlich hier noch einmal die Strophe in der Gestalt, die sie nun gewinnt:

*εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερ-
σὶν ἢ λόγῳ πορεύεται,
885 Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ
δαιμόνων ἔδη σέβων –
κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα
δυσπότημον χάριν χλιδαῖς –,
εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως*

- 890 καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται
 ἢ τῶν ἀθλίκτων ἔρξεται¹⁵ ματᾶζων –
 τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμῶν βέλῃ
 ἀρκέσει ψυχᾶς ἀμύνειν; –
 895 εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμιαί,
 τί δεῖ με χορεύειν;

EXPERIMENTELLE PHILOGOLOGIE

I.

Bei Bühnenaufführungen griechischer Dramen in meiner Übersetzung ist es mir bei Lesungen wie in den Proben mehrfach vorgekommen, daß der Schauspieler ein von den Philologen lange hin und her diskutiertes Interpretationsproblem, ohne auch nur davon zu wissen, mit instinktiver Sicherheit entschieden hat. Das ist nicht weiter verwunderlich. Denn die philologische Interpretation ist – nach Ableistung der interpretatorischen Routine – schließlich darauf angewiesen, das überlieferte Wort des Dichters oder Schriftstellers je aus dem lebendigen Weltbereich zu verifizieren, aus dem es ursprünglich gesprochen ist.

Im Drama ist dieser tragende Weltbereich – da der attische Dramatiker keine Lesedramen geschrieben, sondern durchaus für die Aufführung gedichtet hat – die Bühne und die szenische Situation. Hier will das geschriebene Wort des Textes als gesprochenes Bühnenwort verstanden und aus dem Bedingungsbereich der Bühne und des Szenischen ausgelegt werden – was dem Interpreten wieder eine lebendige Vorstellung des Szenischen mit räumlichen Arrangements und Requisiten, mit Konstellationen der Gestalten, ihrem Gehen und Kommen, ihrer Gestik, Mimik, Deklamation abverlangt.

Diese Erkenntnis ist nicht neu. Tycho von Wilamowitz-Moellendorff hat in seinem immer noch bedeutenden Buch «Die dramatische Technik des Sophokles»¹ vielfach gezeigt, wie die Wahrscheinlichkeit der Bühne nicht

¹⁵ Ich halte ἔχεσθαι im Sinne von «sich zurückhalten» hier für ebenso bedenklich wie im Sinne von «sich daran klammern, um es herunterzureißen» («an dem Heiligen rütteln», Wilamowitz). Es müßte denn sein, daß man im zweiten Fall den volleren Ton auf ματᾶζων legt: «sich mit eitlem Trachten an das Unantastbare heftet». Erwägenswert, wenn auch nicht in den Text zu setzen, die auch von Jebb empfohlene Konjekture von Blaydes: θίξεται.

Donum natalicium, Albin Lesky zum 7. Juli 1966 dargebracht von Freunden und Schülern. Wiener Studien 79, 1966, 66–80.

¹ Philologische Untersuchungen 22, Berlin 1917.